

UNIVERSITEIT GENT
FACULTEIT POLITIEKE EN SOCIALE WETENSCHAPPEN

**TWEE PSYCHO'S?
EEN VERGELIJKENDE RECEPTIESTUDIE**

Wetenschappelijke verhandeling

aantal woorden:
20 329

HENDRIKA VAN ORSHOVEN

MASTERPROEF COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN
afstudeerrichting FILM- EN TELEVISIESTUDIES

PROMOTOR: (PROF.) DR. DANIEL BILTEREYST

COMMISSARIS: (LIC.) LIESBETH VAN DE VIJVER

COMMISSARIS: (LIC.) FREDERIK DHAENENS

ACADEMIEJAAR 2008 - 2009

Ik dank in de eerste plaats mijn respondenten om anderhalf uur dezelfde *Psychowaanzin* te doorstaan,
Daniël Biltreyst voor zijn chaotische en wijze suggesties,
Sandy Van Laer voor haar hulp met een lach,
en bovenal mijn ouders voor de twee en een half kansen die ze mij gaven.

Ik draag deze studie op aan alle mensen die van goeden wille zijn.

ABSTRACT

Deze verhandeling bespreekt de theoretische omkadering, de aanloop naar en de resultaten van een vergelijkend receptieonderzoek dat gedaan is naar *Psycho* (1960) van Hitchcock en zijn remake, *Psycho* (1998) van Gus Van Sant. Beide films werden vertoond tot en met de douchescène aan een overwegend jong publiek.

Er wordt onderzocht hoe dit publiek reageert op beide films of de verschillen tussen de films beleeft. Hiervoor werd hen gevraagd een vragenlijst in te vullen, waarin uiteenlopende onderdelen peilden naar verschillende filmanalytische en filmbeleving-aspecten. De verwerking gebeurde op een grotendeels kwantitatieve manier met behulp van het statistische programma *SPSS*. De resultaten van twee onderdelen werden kwalitatief verwerkt. Er werd bij het gebruik van beide methodologieën aandacht besteed aan de sterke en minder sterke punten van elke methode.

De meerderheid bleek geen enkele van beide *Psychofilms* nog niet gezien te hebben, toch had de reputatie van het origineel veel impact op de bevindingen. Voor de meeste vragen die peilden naar de inbreng van of het respect voor de regisseur (sfeervolste decor, creativiteit, subtiliteit, aanraden aan vrienden enzovoort) kozen zowel de respondenten die de film reeds zagen als degenen die hem nog niet zagen massaal voor Hitchcocks *Psycho*. De deelnemers kozen vooral voor *Psycho* (1998) bij de vragen die peilden naar ritme en vlotheid. Verder kwamen ook enkele interessante terugkerende antwoorden terug bij de open vragen die aan het einde werden gesteld.

INHOUDSTAFEL

INLEIDING	6
DEEL 1: LITERATUURONDERZOEK	8
1. PUBLIEKS- EN RECEPTIEONDERZOEK	8
1.1. PUBLIEKSONDERZOEK	8
1.1.1. EERSTE EN BELANGRIJKE ONDERZOEKEN	8
1.1.2. CULTURAL STUDIES	10
1.1.3. METHODE	13
1.1.4. BESLUIT PUBLIEKSONDERZOEK	14
1.2. RECEPTIEONDERZOEK	15
1.2.1. RECEPTIEONDERZOEK VERSUS CULTURAL STUDIES	17
1.2.2. KRITIEK	18
2. PSYCHO	19
2.1. <i>PSYCHO</i> (1960)	19
2.1.1. <i>PSYCHO</i> : DE LEGENDE	20
2.1.2. HITCHCOCK	21
2.2. <i>PSYCHO</i> (1998)	23
2.2.1. WAAROM?	24
2.2.2. KLEUR IN <i>PSYCHO</i> (1998)	25
2.2.3. ONZE REACTIES OP <i>PSYCHO</i> (1998)	26
DEEL 2: METHODOLOGISCH KADER	28
1. VERLOOP VAN HET ONDERZOEK	28
1.1. VOORBEREIDING	28
1.2. HYPOTHESEN	28
1.3. EIGENLIJK ONDERZOEK	28
1.4. VRAGENLIJSTEN	28
1.5. VERWERKING VRAGENLIJSTEN	29
2. KRITISCHE OPMERKINGEN	29
3. GESELECTEERDE RESPONDENTEN	30
3.1. REKRUTERING	30
3.2. DEMOGRAFISCHE GEGEVENS	30
DEEL 3: RAPPORTERING VAN HET ONDERZOEK	32
A. DEMOGRAFISCHE VRAGEN	32
B. FILMBELEVING	32
B.1. FILMBELEVING IN HET ALGEMEEN	32
B.2. FILMBELEVING: KENNIS VAN DE GETOONDE FILMS	34
C. MISE-EN-SCENE	35
D. CINEMATOGRAFIE	36
E. MONTAGE	38
F. THEMATISCHE ANALYSE	41
G. BELEVING	42
H. NARRATIEF ONDERZOEK	45
H.1. PERSONAGES	45
MARION CRANE	45
NORMAN BATES	48
H.2. TIJD, RUIJTE EN HANDELINGEN	51
I. OPEN VRAGEN	53
CONCLUSIE	57
BIBLIOGRAFIE	60

BIJLAGEN.....	64
BIJLAGE 1: REKRUTERING-MAILS.....	64
BIJLAGE 3: FILMBELEIVING RESPONDENTEN.....	69
BIJLAGE 4: KENNIS GETOONDE FILMS	71

INLEIDING

“You give us those nice bright colors
You give us the greens of summers
Makes you think all the world's a sunny day, oh yeah”
(uit *Kodachrome* (1973), Paul Simon)

Net als het gevoel dat uitgaat van bovenstaand lied heb ik de indruk dat er voor verschillende personen in mijn omgeving veel afhangt van de kleurigheid en frivoliteit van de keuzemogelijkheden om tot een uiteindelijke beslissing te komen. Ik doel hier niet op de reclamestrategische kant van de kwestie – het opvallen en daarom opgemerkt worden. Neen, indien dat het geval zou zijn werd deze masterproef nu gelezen door mensen van een andere afstudeerrichting. ‘Kleurigheid’ mag hier letterlijk geïnterpreteerd worden. Een voorbeeld: bij een alledaagse beslissing als “welke film zouden we huren” of “gaan jullie wel of niet mee naar het filmplateau deze avond”, laat één vriendin in het bijzonder meestal duidelijk merken dat “ze het niet zo voor zwart-witfilms heeft” omdat ze zich er “minder goed” op zou kunnen concentreren.

In mijn initiële fascinatie voor dit vaak terugkerend argument vroeg ik mij af of andere mensen ook deze manier van denken volgen. Het lijkt mij vreemd om de keuze van een film te laten afhangen van het feit of hij al dan niet in kleur is. Uiteraard ziet iedereen andere belangrijke redenen, ook voor de keuze om een bepaalde film te bekijken of niet, maar het afwijzen van een film louter om de technische ‘meerwaarde’ die latere films bieden lijkt mij toch sterk.

Met dit idee kwam ik vorig jaar aandragen als onderwerp voor mijn bachelorpaper, die ik dan ook schreef over het verschil in beleving tussen zwart-wit en kleur, met als extra theoretisch luik *remakes*. Een ideaal middel om het verschil in beleving te ‘meten’ tussen zwart-wit en kleur is namelijk een remake van een zwart-witfilm in kleur. Mijn promotor wees me op de letterlijke en controversiële remake van *Psycho* (1960) door Gus Van Sant die de originele film helemaal volgt en kleur als grootste verschilpunt heeft. Deze kans liet ik dan ook niet liggen.

De bedoeling voor dit onderzoek was beide films (de originele *Psycho* en zijn remake) voor een aantal mensen te vertonen en hen achteraf vragen te laten beantwoorden in verband met hun beleving van beide films en het verschil ertussen. Aangezien zo een vertoning een mooie gelegenheid bood om breder te gaan dan de perceptie van kleur alleen, werden ook vragen toegevoegd over de vergelijking van andere filmanalytische aspecten als mise-en-scène, montage, thema’s, personages, tijd, ruimte en handelingen. Gus Van Sant had namelijk ook minieme veranderingen doorgevoerd: 38 jaar later waren

er modernere cameratechnieken en dus meer mogelijkheden, ook op het vlak van censuur. In de vragenlijst komt het onderwerp kleur aan bod in het aspect cinematografie, waar de deelnemers gevraagd werden om de verschillen die ze zagen in kleur en zwart-wit en cameravoering te verduidelijken. Ten slotte werden ook open vragen gesteld, waar de respondenten het beeld dat ze van beide films gekregen hadden moesten schetsen, d.m.v. vragen als: “wat zou je je beste vriend vertellen over deze film?”.

Het onderzoek kadert duidelijk in de receptietheorie, waar respondenten, de ‘tekst’ (of film) en hun beleving centraal staan, in dit geval de beleving van twee verschillende films en hun verschil. Een eerste theoretisch luik handelt dan ook over publieksonderzoek in het algemeen, veelgebruikte methoden, de bijzondere traditie van de cultural studies en receptieonderzoek.

Een volgend luik onderzoekt de literatuur met betrekking tot *Psycho*. We gaan van start met de bespreking van *Psycho* (1960). De reacties van het publiek, de invloed die de film heeft gehad op andere films en in het bijzonder op het *slasher*genre komen uitgebreid aan bod. Ook Hitchcock krijgt de aandacht die hij verdient. Vervolgens wordt *Psycho* (1998) behandeld, met onder meer een bloemlezing uit de toenmalige reacties van de pers, de bespreking van kleur in de film en we laten ook Gus van Sant zelf aan het woord over de redenen waarom hij *Psycho* (1960) hermaakte, en waarom hij het belangrijk vond dat dat op zo een letterlijke manier gebeurde.

In het methodologisch kader wordt het verloop van het onderzoek en de respondenten geëvalueerd, beide uit een kritisch oogpunt met aandacht voor de zwakheden en eventuele risico’s.

Ten slotte volgt de rapportering van het onderzoek. Met aandacht voor de betekenissen van de de film zelf, die Thomas Stroobant onderzocht in zijn masterproef *Cinematografische remakes: een literatuuronderzoek en een vergelijkende analyse van Psycho (Alfred Hitchcock, 1960) en Psycho (Gus Van Sant, 1998)* (2001), worden de betekenissen die het publiek toekent aan de films onderzocht op acht verschillende vlakken (mise-en-scène, cinematografie, montage, thema’s, personages, tijd, ruimte en handelingen). Deze informatie werd grotendeels kwantitatief verwerkt. De informatie die gegenereerd werd uit de open vragen en een deel uit de cinematografie werden kwalitatief verwerkt. Beide methodologieën werden gehanteerd met aandacht voor de valkuilen en nadelen van beide methodes.

DEEL 1: LITERATUURONDERZOEK

1. PUBLIEKS- EN RECEPTIEONDERZOEK

1.1. PUBLIEKSONDERZOEK

In 1990 overliep Robert Allen (1990, p. 347) de recente geschiedenis van de filmstudies en hij ondervond naar eigen zeggen “de wetenschappelijke onwil” om een studie naar het publiek te ondernemen. Volgens hem werd in de filmgeschiedenis eerst de nadruk gelegd op de studio’s, vervolgens op regisseurs (zeker na de opkomst van de auteurtheorieën) en later op de sterren. Nog later kwam de klemtoon te liggen op structuralisme en semiotiek, en de ‘tekstualiteit’ van de films kwam centraal te staan. Allen argumenteert dat in geen enkel van deze stromingen het publiek wordt beschreven als een punt van belang. Maar hij meende dat de dingen aan het veranderen waren, in het begin van de jaren negentig.

Wij gaan na wat er gezegd geweest is in de academische wereld sinds Robert Allens artikel:

Er wordt vooreerst een kort beeld geschetst van de prille onderzoeken en basiswerken van publieksonderzoek in film, vervolgens wordt de bijzondere traditie van de culturele studies van naderbij bekeken, en ten slotte wordt onderzocht wat sociale wetenschappers te zeggen hebben over de verschillende methodes van publieksonderzoek in film.

1.1.1. EERSTE EN BELANGRIJKE ONDERZOEKEN

Judith Mayne (1993, p. 13) ziet twee werken die enorm veel invloed gehad hebben, beide werden gepubliceerd in 1970 in Frankrijk. Ze stellen een referentiekader op “met plaats voor het subject, de representatie en het discours dat later zou oprijzen bij filmtheoretici”. Ten eerste bespreekt ze Louis Althussers essay *Ideology and the Ideological State Apparatuses*, dat veel stellingen bevat over de aard van ideologische representaties, en hoe deze zouden kunnen toegepast worden in film.

Als tweede toonaangevend werk duidt Mayne Roland Barthes’ *S/Z* aan, een gedetailleerde studie van de novel *Sarrasine* (1830) van Honoré de Balzac. *S/Z* is misschien het meest invloedrijke werk geweest van de twee; het schoof vooral het belang van de tekstuele analyse in de filmtheorie in de jaren zeventig naar voren.

Martin Barker ziet als eerste echte publieksonderzoeker Leo Handel, die enige jaren aan het hoofd stond van het publieksonderzoek bij MGM. Deze beseftte reeds dat het publiek niet homogeen is maar eerder opgebouwd is in verschillende strata en belangengroepen, en dat een studio hieruit een

maximale combinatie moest zoeken (Barker, 1998, p. 133). Het bleef per slot van rekening zijn taak om goed te kunnen inschatten wat zou kunnen aanslaan bij het publiek.

Volgens Meers (2001, p. 138) waren één van de meest invloedrijke empirische onderzoeksprojecten met betrekking op film de Payne Fund studies, waarin het effect van films op het gedrag van kinderen bestudeerd wordt. Verder vernoemt Allen (1990, p. 348) de legendarische kijkers die onder hun zetels doken bij het zien van Lumières *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat* (1895).

Martin Barker (p. 131) reageerde in 1998 op Allen's aanklacht van de negering van publiekstudies met betrekking op film dat deze reeds ten dele goedge maakt is. Hij wijst hiervoor onder meer Jackie Stacey aan als een belangrijke figuur. Ze combineerde psychoanalytisch onderzoek met een cultural studies-benadering en onderzocht het vrouwelijke kijkgedrag in Groot-Brittannië in 1940 en 1950 (Barker, 1998, 132 & Meers, 2001, p. 139).

Andy Ruddock legt een belangrijke functie weg voor Hadley Cantrils onderzoek *The Invasion from Mars: a Study in the Psychology of Panic* (1940). In 1938 speelde Orson Welles een radiohoorspel gebaseerd op H. G. Wells novelle *The War Of The Worlds* (1898). Nadat Cantril al zijn informatie samengelegd had concludeerde hij dat media-effecten enkel kon begrepen worden als een kleiner onderdeel van een grotere sociale beleving. "De subtekst van *The Invasion from Mars* was een oproep voor interdisciplinariteit en een waarschuwing voor het feit dat de positivistische ontologie en epistemologie - voorgesteld door experimenteel onderzoek - niet adequaat de materiële effecten van de media kunnen uitleggen" (Ruddock, 2001, p. 46).

Ruddock geeft ons ook de korte geschiedenis van de dominante sociale onderzoeksmethoden mee: Men begon volgens hem de relatie tussen media en de publieke geest te bestuderen op een behavioristische basis, maar al snel schakelde men over naar minder voor de hand liggende *signifiers* van media-effecten: "Naakt positivisme werd afgewezen omdat men zich realiseerde dat de maatschappij niet netjes onderverdeeld kon worden in onafhankelijke en afhankelijke variabelen, daar de relatie tussen politieke instituties, media en het publiek interactief is" (Ruddock, 2001, p. 96).

Een onderzoek dat zeker niet mag ontbreken in dit lijstje is David Morley's *Nationwide*-studie (1980). Als onderzoeker van het Centre for Contemporary Cultural Studies¹ heeft hij een belangrijke rol gespeeld bij de ontwikkeling van de cultural studies¹ en meer bepaald bij de receptie-analyse¹. Hij onderzocht de receptie van de kijkers van het Engelse nieuwsprogramma *Nationwide* met een dubbel doel: het analyseren van de vaste kenmerken van het programma maar ook de relatie tussen de interpretatie ervan en sociaal-demografische factoren na te gaan. Bij een vergelijkende analyse tussen

¹ Zowel het CCCS, de cultural studies als het receptie-onderzoek worden later uitvoerig besproken.

groepen die zeer heterogeen werden samengesteld bleek dat het decoderen op verschillende manieren

beïnvloed wordt door de discoursen en instellingen waarbinnen de respondenten gevestigd zijn (Morley geciteerd in Van Riet, 2001, p. 53).

Ang (1996, p. 35), die zelf een belangrijke bijdrage deed tot het vroege publieksonderzoek met haar studie over *Dallas* – vooral uit een feministisch oogpunt – meent dat Morley's *Nationwide*-onderzoek na al die jaren zijn waarde blijft behouden:

“This type of qualitative empirical research (...) is now recognized by many as one of the best ways to learn about differentiated subtleties of people's engagements with television and other media”.

1.1.2. CULTURAL STUDIES

De wieg van empirisch media-onderzoek in de stijl van de cultural studies moet men situeren in de stal van het Centre for Contemporary Cultural Studies in de University of Birmingham. De glorie-dagen van dit centrum geschieden tussen 1968 en 1979, onder het bestuur van Stuart Hall. Het centrum bestudeerde de concrete praktijk van het Britse sociale leven, in het bijzonder die van de jonge subculturen en de werkende klasse. Eén van de hoofddoelen was het beschrijven van “hoe de hedendaagse structuren historisch gereproduceerd of tegengesteld worden in de sociale relaties van politieke en economische ongelijkheid” (Lindlof, 1991, p. 27).

Tijdens Halls leiding kwam de studie van massacommunicatie op de agenda te staan. Een conceptuele doorbraak kwam met Halls essay *Encoding, Decoding in the Television Discourse* (1973). Hierin werd geargumenteed dat het publiek wél competent is om televisiebeelden te decoderen in bepaalde manieren die daarom niet overeenkomen met de boodschappen die geëncodeerd waren (Lindlof, 1991, p. 28). Niet alleen uitgaande van Halls *Encoding/Decoding*-model, maar ook gebruikmakend van Althussers concept van het ideologische staatsapparaat en tekstactiverende theorieën analyseren volgens Kristen Anderson Wagner² de British cultural studies de manier waarop kijkers interageren met teksten in specifieke contexten om betekenis te creëren.

Ook Gita Deneckere ziet Stuart Hall als grondlegger voor de cultural studies in de jaren tachtig en negentig. In het kader van de oproep tot kritische media-gebruiker die we allen zouden moeten zijn, bracht ze Stuart Hall naar voor als een autoriteit voor de semiotiek, discours-theorie en – wat voor ons het interessantst is – het receptieonderzoek en de kwalitatieve methodologie. “Hij legde de klemtoon op het feit dat er interactie en feedback van het publiek mogelijk is en betekenisverlening dus niet uit eenrichtingsverkeer kan bestaan” (Deneckere, 2009).

² <http://fachinformation-filmwissenschaft.de/stichwort/z/zuschauer/publikum.html>

Verwijzingen naar websites worden voortaan als voetnoot vermeldt omdat deze m.i. een vlotte lectuur bemoeilijken in de doorlopende tekst.

Cultural studies is een omstreden term. Wright (1998) ziet het als eurocentristisch, en meent ook dat de term van toepassing is op wetenschappers in het Centre for Contemporary Culture Studies in de Universiteit van Birmingham. Hij zegt er wel bij dat dezen “in essentie het werk repliceerden dat in andere delen van de wereld al was gedaan” en ook dat “het verschil in analyse van wat teksten doen met het publiek en wat teksten voor hen betekenen vaak wordt aangeduid als het fundamenteel verschil tussen massacommunicatieonderzoek en cultural studies” (Nightingale, 1996, p. 116). Dit is misschien toch een ietwat simplistische uitleg voor deze belangrijke stroming. We laten enkele andere auteurs aan het woord om preciezer proberen duidelijk te maken welke lading de term ‘cultural studies’ juist dekt.

In tegenstelling tot benaderingen die toeschouwers beschouwen als *spoken by the text* begonnen de cultural studies-theoretici dus vragen te stellen bij wat er eigenlijk gaande was met het publiek en in het publiek, en hoe mensen de tekst zagen en met welke bedoeling. Volgens Pribram (in Miller en Stam, 1999, p. 160) leidden deze vragen tot de “ethnografische methodologie die geassocieerd wordt met cultural studies, en leidden ze ook tot de studie van specifieke minderheden of subculturen, zoals onderzocht door David Morley, Janice Radway, Ien Ang, Dick Hebdidge, Angela McRobbie en anderen”. Uit hun werk kwam een veel actiever publiek naar voor dan vroegere tekstuele, ideologische en publiekstudies lieten uitschijnen. Er kwam een kijker uit de bus die in staat was de dominante encodings te omzeilen en minder voor de hand liggende betekenissen te interpreteren.

De meerderheid van de artikels die te vinden zijn over publieksonderzoek beginnen met de vermelding dat ze geschoold zijn in de cultural studies-traditie. Martin Barker schrijft dat het daarom is dat de eerste stelling in zijn artikel inhoudt dat het publiek geen aggregaat is van individuele mensen die geïsoleerde keuzes en beoordelingen maken. “Publieken zijn altijd en op ingewikkelde manieren sociaal. Hun smaak en hun voorkeuren, hun manier om deel te nemen in films, zijn sociaal gestructureerd” (Barker, 1998, p. 141). Hoewel, De Bock (2001, p. 57) vermeldt dat Barker de invloed van het model van Stuart Hall wel erkent maar de ideologie niet genegen is; daar hangt voor hem een al te zeer rond de boodschap gecentreerde kijk aan vast. En verder: “Barker heeft ervoor gekozen om via discoursanalyse een eigen weg in te slaan en verder te bouwen op Bourdieu en Foucault”.

De Bock (2001, p. 57) beschrijft ook Livingstone als de (wijzende) vinger op de strijdwonde die binnen de cultural studies woedt: het feit of nu de tekst dan wel de notie van het actieve publiek belangrijker is.

Ook Philippe Meers schrijft in zijn doctoraatsverhandeling dat de zeldzame empirische filmreceptiestudies uitgevoerd in de jaren tachtig meestal in de cultural studies-traditie geworteld waren. “In de jaren negentig trad dit soort onderzoek, waarbij concrete kijkers vertellen over hun beleving van een specifieke film, iets meer op de voorgrond. De meeste recentere receptieonderzoeken

handhaven de aanpak waarbij één film wordt getoond aan één bepaald publiek” (Meers, 2003, p. 138-139). Meers verwijst hiervoor naar de analyse van Barker en Brooks (1998) van de Hollywoodactiefilm *Judge Dredd* (1995), waarin deze onder meer een serie ontwaren van “*patterned choices* waarin mensen op voorhand weten welke soort filmische ervaring ze willen”.

Staiger bekritiseert de British cultural studies op twee punten: de cultural studies gaan er van uit dat alle mediateksten een dominante ideologie reproduceren en dat kijkers netjes in socio-economische categorieën passen (Staiger, 1992, p. 73-74).

Andy Ruddock (2001, p. 37), die we nog kennen van zijn korte geschiedenisles over de sociale wetenschappenmethodologie, plaatst de opkomst van de cultural studies vooral als tegenhanger van het positivisme: “De snelle escalatie van de hoeveelheid massacommunicatie tussen 1920 en 1950 ging gepaard met een groeiende academische interesse in media-effecten. Veel van deze studies vonden plaats in de Verenigde Staten, en veel van degenen die ermee bezig waren, waren vluchtelingen uit Nazi Duitsland. Veel van het werk had ook positivistische neigingen. Zeker rond de periode van de Tweede Wereldoorlog waren kwantitatieve en experimentele methodes de norm, een situatie die zich nog steeds voordoet in de Verenigde Staten. Cultural studies neigen om het vroege massacommunicatieonderzoek te negeren omdat dit geassocieerd werd met positivisme”. Verder zegt hij dat de cultural studies vaak verweten worden te theoretisch te zijn. “Maar deze kritiek komt gewoonlijk van academici uit de toegepaste natuurlijke en sociale wetenschappen” (Ruddock, 2001, p. 17).

Hij gaat zelfs nog verder om de positivistische methodes als een inefficiënte strategie voor sociaal wetenschappelijk onderzoek voor te stellen, hij legt de link met het terugkerend thema in de filmversies van het verhaal van Frankenstein, namelijk Victor Frankenstein’s neergang richting de waanzin: “Geobsedeerd door zijn werk verliest dokter Frankenstein zijn greep op de realiteit, slaagt hij er niet meer om in te zien dat het monster dat hij creëerde nog maar weinig te zien heeft met de oorspronkelijke doelen van zijn onderzoek. Hou intussen Mark Twains uitspraak met betrekking op het bestaan van *lies, damn lies and statistics* in het achterhoofd”. Twains uitspraak veroordeelt het blinde vertrouwen dat we stellen in de pogingen om sociale processen te ‘meten’. Ruddock stelt dan ook dat we op onze hoede moeten zijn voor de zeer bekwame statistici die in staat zijn figuren en tabellen te manipuleren om alles wat hun uitkomt aan te kunnen tonen. “Dit laat ons achter met een beeld van een positivistisch paradigma, gestaafd door geschifte wetenschappers en numerieke charlatans” (Ruddock, 2001, p. 38). Andy Ruddock brengt ons naar het volgende hoofdstuk dat de methodologie bespreekt die in publieksonderzoeken, en dan specifiek publieksonderzoeken in film, gehanteerd wordt.

1.1.3. METHODE

Ruddock gaat van start met duidelijk te stellen dat de eenheid van analyse het sociale fenomeen is dat de onderzoeker onder de loep zal nemen, dus “in publieksonderzoek zijn lezers, kijkers en luisteraars de eenheden van de analyse (...) Vragenlijsten en experimenten zijn ontworpen om variabelen te kwantificeren en om statistische connecties te kunnen leggen. Maar weinig relaties zijn directe relaties in de sociale wetenschappen. Het is niet zo dat er geen connectie tussen de variabelen zal zijn, maar de relatie zal door een aantal andere factoren beïnvloed worden. Vragenlijsten en experimenten zijn ontworpen om voor zoveel mogelijk van deze interacties te zorgen” (Ruddock, 2001, p.49-57). Een laatste methodologisch punt om in overweging te nemen zijn de relatieve verdiensten van oppervlakkige en diepte-antwoorden, gecreëerd door multiple-choice - en open vragen af te wisselen (Ruddock, 2001, p. 76).

Tracey (1988, geciteerd in ³) keurt statistische methodes voor het onderzoeken van een filmpubliek af, en ze is niet alleen in die overtuiging. “We hebben toegang tot grote hoeveelheden van statistische data over publiek, maar de publiekgangers blijven *statistics with skins*. Tv-kijken is niet noodzakelijk hetzelfde voor jou als voor mij. En mijn manier van televisiekijken is vandaag waarschijnlijk niet meer hetzelfde voor mij als dat het gisteren was. Ons mediagebruik is zo nauw verweven met de rest van ons dagelijks leven, en is onderhevig aan wat we eruit willen halen, bij wie we ons bevinden, met wie we erover discussiëren, waar we op dat moment zijn enzovoort. Daar zegt de statistiek ons vrij weinig over”. Toch sluit de bekende aversie voor kwantitatieve onderzoeksmethoden in filmstudies de survey-methode niet uit in een brede kwalitatieve aanpak volgens Gillespie: “Hoewel een vragenlijst moeilijk de complexiteit van sociale processen kan omvatten en gelimiteerd is in het soort data dat het kan verwerken, toch kunnen veel van de bekende zwakheden gecompenseerd worden in combinatie met kwalitatieve methodes” (Gillespie geciteerd in Meers, 2001, p. 141). Philippe Meers (2001, p. 141) zegt hierop zelf dat de kwantitatieve vragenlijst, gecombineerd met andere, meer kwalitatieve onderzoeksmethoden, een *dimension of typicality* kan creëren.

Judith Mayne (1993, p. 157) is het daartegen zeer oneens met het gebruik van vragenlijsten. Ze zegt dat “methodes als in de receptietheorie, etnografie en publiekstudies allemaal in de armen worden gesloten en bestempeld als dé manieren waarop men onderzoekt hoe films echt bekeken en geapprecieerd worden” Maar ze ziet niet in hoe de studie van filmrecensies of vragenlijsten, zeer vaak door academici ontwikkeld, ons dichter kunnen brengen tot de echte belevingen van een filmpubliek dan op een manier die de psychoanalyse of tekstanalyse hanteert.

³ <http://www.cultsock.ndirect.co.uk/MUHome/cshtml/media/recanal.html>

1.1.4. BESLUIT PUBLIEKSONDERZOEK

Meers (2003, p. 147) vat zijn hoofdstuk over publieksonderzoek als volgt samen, en aangezien hij een Vlaamse autoriteit geworden is met betrekking op publieksonderzoek in film, worden zijn woorden integraal geciteerd: “Kwantitatief communicatiewetenschappelijk onderzoek spitst zich toe op traditionele onderzoeksvragen naar effecten, keuzes, voorkeuren en frequentie van filmconsumptie. Filmstudies hebben vanuit verschillende hoeken impulsen gekregen die de aandacht voor de kijker doen toenemen: televisieonderzoek in de traditie van cultural studies, feministische filmtheorie, revisionistische filmgeschiedschrijving en cognitieve psychologie dragen alle vanuit hun visie een steentje bij”.

Hij gaat verder met het bespreken van receptieonderzoek, een aanzet naar het volgende hoofdstuk in dit literatuuronderzoek: “Het onderzoek naar hedendaagse filmpubliek is minder omvangrijk, maar bijzonder relevant. Binnen receptieonderzoek komen de voornaamste bijdragen van het contextueel receptieonderzoek, het receptieonderzoek van films en/of genres bij concrete kijkers en het internationaal vergelijkend publieksonderzoek aan bod. Andere onderzoekers tenslotte focussen op filmconsumptie als sociaal gebeuren aan de hand van kwalitatief publieksonderzoek”

Ten slotte is een uitspraak van Scott Siegler, voormalig CBS vice-president voor dramaontwikkeling (geciteerd in ³) interessant om dit hoofdstuk mee af te sluiten:

“Because it’s a mass audience – it’s an unimaginably large audience – the audience tastes are so diffused and so general that you’ve got to be guessing. You can work off precedents about what’s worked on TV before. You can work off whatever smattering of sociological information you gleaned from whatever sources. You can let your personal judgments enter into it to some extent ... But you never really know.”

³ <http://www.cultsock.ndirect.co.uk/MUHome/cshtml/media/re canal.html>

1.2. RECEPTIEONDERZOEK

Receptieonderzoek is een verzameling van verschillende, vrij heterogene benaderingen uit het publieksonderzoek waarin de kijker en in dit geval zijn film allebei centraal worden gesteld en de interactie tussen beide bestudeerd wordt. Jensen en Rosengren worden geciteerd in Lindlof (1991, p. 28) wanneer ze receptieonderzoek in verband brengen met publieksonderzoek. Ze beschrijven publieksonderzoeken als empirische designs met kleine schalen, specifiek gefocust op diepte-interviews en participerende observatie. Receptiestudies vergelijken volgens hen deze onderzoeken met de structuur van media-inhoud en op deze manier maken receptiestudies duidelijk hoe specifieke genres en thema's een specifiek publiek aantrekken. Fiske en de Certeau³ menen dat in receptieanalyse de leden van het publiek nog meer gezien worden als *active producers of meaning* en niet als consumenten van mediabetekenissen. Receptieonderzoekers decoderen mediateksten op manieren die in relatie staan tot hun sociale en culturele omstandigheden en de manier waarop ze deze omstandigheden ervaren. Volgens hen heeft de nieuwe klemtoon die de receptiestudie legde ertoe geleid dat het the *New Audience Research* genoemd wordt.

Volgens Kristen Anderson Wagner ligt de prioriteit van de receptietheorie erin te tonen hoe actuele kijkers interageren met films. Daarin verschilt receptieonderzoek van de grote filmtheorieën van de jaren zestig en zeventig (ze noemt onder meer het structuralisme, auteurisme, formalisme, marxisme en de psychoanalyse) die menen dat de tekst de betekenis draagt. Deze genoemde theorieën interesseren zich in hoe kijkers geraakt worden door films, maar het publiek dat ze beschrijven is “een verzameling van homogene kijkers die allemaal op dezelfde manier reageren, zonder invloed van ras, gender of andere factoren”. Ook Sonia Livingstone (2007, p. 3816) ziet receptieonderzoek als een tegenreactie van de jaren tachtig op de dominante beeldvorming van het passieve publiek en mediateksten die gezien worden als “bewegend behangpapier, dat geen of weinig kans biedt tot interpretatie”. Receptieonderzoek verwerpt het klassieke beeld van het publiek en focust daartegen op de kijkers in de materiële wereld en hoe deze werkelijk mediateksten lezen en verstaan” (Kristen Anderson Wagner in ²).

Cultsock³ ziet de receptieanalyse als een combinatie van traditioneel kwalitatief onderzoek zoals die in de sociologie plaatsvindt, met sommige ideeën van de *reader-responsetheorie*⁴ van het literair criticisme. Vanuit dit laatste oogpunt is vooral Fish's aandacht voor de interpretatieve gemeenschap vruchtbaar geweest. De focus op interpretatieve gemeenschappen betekent dat de onderzoekers in deze tak fenomenen bestuderen die veel verder reiken dan de mediatekst zelf.

² <http://fachinformation-filmwissenschaft.de/stichwort/z/zuschauer/publikum.html>

³ <http://www.cultsock.ndirect.co.uk/MUHome/cshtml/media/recanal.html>

⁴ De reader-responsetheorie hecht net als de receptietheorie veel aandacht aan de beleving en interpretatie van iedere individuele lezer en meent dat iedere lezer zijn eigen, misschien unieke betekenis kan toekennen aan een tekst.

Kristen Anderson Wagner² onderscheidt twee dominante benaderingen: Door hun overtuiging dat film ontwikkeld is als een medium om een ideologie in te verwerken zijn klassieke filmtheorieën overdreven *text-activated*. Biltereyst (1995, p. 101) geeft als voorbeeld hiervan de stroming van het tekstonderzoek. Klassieke filmtheorieën gaan uit van de gedachte dat de betekenis wordt gecreëerd in de tekst en dat deze tekst de reactie van de kijker bepaalt. Een ander theoretisch standpunt is *reader-activated*. Biltereyst plaatst hier het perceptieonderzoek. Deze manier onderzoekt de eigenschappen van lezers (of kijkers) en hoe deze eigenschappen de leeservaring beïnvloeden. Janet Staiger stelt een derde benadering voor: een *context-activated* model dat naar de historische omstandigheden rond de receptie kijkt om op die manier de kijker in een context te plaatsen. *Context-activated* theorieën onderzoeken alles vanuit de positie van het individuele subject tegenover de film en de omstandigheden waarin hij vertoond wordt. De som van deze gebeurtenissen geven betekenis aan de kijk- of leeservaring (Staiger, 1992, p. 45-48).

Biltereyst stelt dat echt receptieonderzoek niet zozeer speciale aandacht heeft voor de context, zoals Staiger voorstelt, maar dat receptieonderzoek in tegenstelling tot andere benaderingen een gelijkwaardige positie toekent aan de ‘tekst’ en de ontvanger. “Receptieonderzoek is in aanpak dan ook multimethodisch, deels omdat het zich beweegt op de scheidingslijn tussen tekstueel onderzoek en de bestudering van de verwerking ervan. Het voert – in ideale vorm – een dubbele analyse door, waarbij het onderzoek van de tekst wordt geplaatst naast de analyse van de interpretatie ervan door de ‘lezer’”. In ons geval is de ‘lezer’ de kijker.

Volgens Janet Staiger is ook de verwaarlozing van de kijker in filmfilosofie vóór 1960 enkel ogenschijnlijk zo. “Het is een kwestie van hoe de klassieke filmfilosofie is opgebouwd. Het is ook hier dat André Bazin heeft opgemerkt dat het beter is een opdeling in de filmgeschiedenis te maken tussen het al dan niet in een *faith in the image* te geloven dan de geschiedenis gewoon op te delen in een pre- en een post-gesynchroniseerd geluidstijdperk” (Staiger, 1992, p. 50). Janet Staiger vindt dezelfde vooronderstelling van toepassing op de relatie tussen de kijker en de tekst in zowel formalistische als in realistische benaderingen. Ze merkt op dat beide scholen de kijker relatief passief percipiëren terwijl het de cinema is die iets doet. In de formalistische theorie organiseert cinema de wereld, voor de realist brengt cinema de kijker terug in de fysische realiteit. Beide types van het theoretische discours brengen *text-activated* benaderingen (Staiger, 1992, p. 51).

We gaan dieper in op de manier waarop Staiger de klassieke filmstromingen percipieert: “Het lijkt of alle klassieke filosofieën hetzelfde antwoord geven op de vraag wat de kijker zijn relatie tot een cinematografische tekst is: de cinematografische tekst werkt in op een in essentie receptieve en ideale kijker. De receptie van de film door de kijker is vastgelegd door het object en niet de kijker”. Wat ze dus wil

²<http://fachinformation-filmwissenschaft.de/stichwort/z/zuschauer/publikum.html>

aantonen is dat in het discursieve domein van filmfilosofie, de tekstgeactiveerde theorieën veel groter in aantal zijn dan die rond een actieve kijker of een actieve context (Staiger, 1992, p. 51).

Janet Staiger overloopt de meningen van onder meer Sergei Eisenstein over de kijker, waaruit blijkt dat hij deze vooral wou controleren, en Hugo Münsterberg. Hugo Münsterberg bespreekt in zijn boek *The Photoplay: a casestudy* (1916) een belangrijke vraag: “welke psychologische factoren zijn ermee gemoeid wanneer we dingen zien gebeuren op het scherm?” Hij onderscheidt vier manieren waarop een *photoplay* de geest van de kijker beïnvloedt: de sensatie van diepte en beweging, aandacht, geheugen en fantasie en ten slotte de emoties. Wanneer hij dieper ingaat op de aandacht, schrijft hij: “de objectieve wereld wordt vormgegeven door de interesse van de geest”. Verder zullen persoonlijke interesses, houdingen en vorige belevingen de aandacht controleren. Münsterberg concludeert dat terwijl sommige aandacht onvrijwillig is (door middel van onze zintuigen die signalen opvangen als plotse geluiden of een lichtflash), andere delen van onze aandacht vrijwillig zijn: mensen kiezen naar wat ze willen kijken (Staiger, 1992, p. 56).

1.2.1. RECEPTIEONDERZOEK VERSUS CULTURAL STUDIES

Kristin Anderson² merkt op dat receptieonderzoekers normaal gezien eerder een kwalitatieve methodologie hanteren op kleine schaal dan enkel gebruik te maken van een vragenlijst zoals dat in uses and gratificationsonderzoek gebeurt, ook de voorkeur van onderzoekers in de traditie van de culturele studies gaan vooral uit naar kwalitatieve methoden.

Verder ziet ze dat cultural studies verschillen van klassieke film theorieën in hun voorstelling van de kijker. “Doordat de boodschappen die door de media zijn ontstaan complex en gevarieerd zijn, zijn ook de interpretaties door de kijkers veelvuldig. Het publiek is dan niet uniform zoals in de klassieke filmtheorie maar eerder heterogeen en in staat om tekstboodschappen op veel verschillende manieren te interpreteren, gebaseerd op contextuele factoren”. British cultural studies en receptietheorie komen dus volgens haar overeen in de mening dat de interactie van de kijker met de tekst complex is en dat kijkers de ideologie die verwerkt is door ‘de media-instituten’ wel in twijfel kunnen trekken (en er zich tegen kunnen verzetten). Deze kijker staat dus in groot contrast met de passieve, geïdealiseerde kijker die geworteld zit in de klassieke filmtheorie.

²<http://fachinformation-filmwissenschaft.de/stichwort/z/zuschauer/publikum.html>

1.2.2. KRITIEK

Daniel Biltereyst (1995, p. 108-111) verzamelde enkele bekende nadelen van receptieonderzoek.

Drie fundamentele kritiekpunten gaan over de theorie en ideologie. Omdat receptiestudies vaak casestudies zijn, worden “de – op zich erg bruikbare – gegevens over de impact op korte termijn **niet geplaatst in een ruimere problematiek**”. Iedere analyse loopt dus het gevaar te kortzichtig te zijn.

Men zou verder het risico kunnen lopen de **dominante mening van de analyse te legitimeren**.

Ten slotte kan de onderzoeker verder ook een **te grote autonomie toekennen aan de recipiënt**, waardoor deze een te overdreven weerbaarheid zou hebben t.o.v. media-invloeden.

Op methodologisch vlak zijn vooral het **kleine aantal respondenten**, het **gebrek aan representativiteit van de steekproef** en de **lage generaliseerbaarheid van gegevens** een eerste kritiekpunt. Verder stuit het tegen de borst dat er **weinig duiding** wordt gegeven aan de begrippen **receptie en decodering**. Hierbij aansluitend verwijzen we ook naar de vaststelling dat verschillende methoden van dataverzameling ook **verschillende soorten data** opleveren. Het is dus aangeraden om anticiperend met verschillende methoden te werk te gaan. Verder bestaat het risico dat de data-analyse van kwalitatief onderzoek meestal **niet systematisch en objectief** is. Verder is in het onderzoek zelf de **aandacht voor de tekst, de film, zelf niet altijd groot**, hoewel het in theorie een significant deel van het onderzoek zou moeten uitmaken. Ten slotte is het **toetsende karakter** van receptieonderzoek **vrij klein** omdat er telkens met nieuwe en verschillende casestudies wordt gewerkt.

2. PSYCHO

Veel van wat er gepubliceerd werd naar aanleiding van en na het uitkomen van Gus Van Sants remake – of replica – uit 1998 van de film *Psycho* (1960) van Alfred Hitchcock was een mengeling van ongelof en verontwaardiging. De zogenaamde verloedering van een gewaardeerde klassieker had enkel extreme voor- en (extreem veel) tegenstanders. Een goed voorbeeld hiervan is het feit dat de website *Psycho: Saving a Classic*⁴ de remake als een schande beschreef en toeschouwers er toe aanspoorde om hun ongenoegen te uiten door het openingsweekend te boycotten (Verevis, 2006, p. 58).

Recensenten en ‘Hitchcockianen’ kwamen beiden tot de conclusie dat Van Sant twee fundamentele fouten had gemaakt. De eerste was het durven ondernemen van een remake van een gewaardeerde mijlpaal in de geschiedenis van de cinema. De tweede was om Hitchcock bijna shot voor shot, regel voor regel te volgen (Verevis, 2006, p. 58). Het is belangrijk om eerst de originele film van Hitchcock van naderbij te bestuderen. Immers: “Een remake is een soort van lezen of herlezen van het origineel. Om deze lezing of herlezing te volgen, moeten we niet enkel onze eigen receptie in vraag stellen, maar ook teruggrijpen naar het origineel en het heropenen van diens receptie” (Robert Eberwein in Horton & Y. Mc Dougal, 1998, p. 29).

2.1. PSYCHO (1960)

Linda Williams (1995, p. 163) herinnert zich nog levendig de zaterdagmatineevoorstelling in 1960 waar zij en haar vriendinnetjes het grootste gedeelte van de voorstelling doorbracht met hun ogen dichtgeknepen, luisterend naar de enge muziek en het gegil van de rest van het publiek. “We probeerden te gokken wanneer er een gepast moment kwam om durven verder te kijken naar dat scherm waarop zulke verschrikkingen werd geprojecteerd”.

Het is zo dat *Psycho* in de zomer van 1960 tal van gemengde kritische reacties opriep maar de film brak onmiddellijk alle box-office records, en werd al snel een nationaal fenomeen. De toenmalige recensenten waren ervan overtuigd dat het publiek nog nooit zo gegild had:

“So well is this picture made (...) that it can lead audiences to do something they hardly never do anymore: Cry out to the characters, in hopes of dissuading them from going to the doom that has been cleverly established as awaiting them” (Ernest Callenbach, Film Quarterly Fall 1960 in Linda Williams, 1995, p. 164).

⁴<http://dementedworld.homepage.com/psycho.html>

Al na de eerste voorstellingen waren de reacties van het publiek nooit gezien: men verschoot, gilte, riep en liep zelfs heen en weer door de zaal. Hoewel Hitchcock meteen reageerde dat hij dit allemaal had voorzien, en hij “het gegil al hoorde terwijl hij de douchemontage plande”, sprak Joseph Stefano dit later tegen: “Hij loog (...) we hadden er geen idee van. We dachten dat mensen zouden verschieten of heel stil worden, maar roepen? Nooit.” (Linda Williams, 1995, p. 164).

De film lag Hitchcock blijkbaar nauw aan het hart, want hij liet een soort *training film* maken voor de cinema-uitbaters die *Psycho* draaiden. In deze film werd het hen onder meer verboden mensen binnen te laten wanneer de film al begonnen was. Voor *The Care and Handling of Psycho* werd er onder andere gefilmd met infraroodcamera's in het Plaza Theatre in Londen. Daarin zag Linda Williams onder meer deze beelden: “Het publiek staart intensief naar het scherm, uitgezonderd een paar mensen die hun ogen afwenden. De enigszins defensieve houdingen wijzen op anticipatie – gekruisde armen, sommige mensen houden hun handen voor hun oren – wat het belang van geluid suggereert in het oproepen van angstreacties. Eén man is dramatisch zijn das aan het wegtrekken van zijn lichaam; een andere bijt op zijn vingers terwijl de jongeman naast hem een sigaret rookt terwijl hij aan zijn kaak krabt. In deze beelden kijken vrouwen vooral naar beneden, onder meer een vrouw die haar hand voor haar mond houdt en naast een ijzig kalme rokende man zit.” (Linda Williams, 1995, p. 166).

2.1.1. PSYCHO: DE LEGENDE

“This means we are in for a whole series of such pictures.” (Los Angeles Examiner, 9 December 1960 in Linda Williams, 1995, p. 165).

Carol Clover (geciteerd in Verevis, 2006, p. 63) plaatst *Psycho* in de bredere context van het filmgenre en beschrijft de film als de onmiddellijke voorloper van de *slasher*films. *Psycho* wordt als ijkpunt gebruikt om elk van de componenten van het *slasher*genre mee te vergelijken: Norman Bates (Anthony Perkins) is de prototypische **killer**, ‘het psychotische product van een zieke familie, maar nog steeds herkenbaar als menselijk’. Het Bates-huis is de **setting**, ‘de verschrikkelijke plaats die het verhaal omsluit van een moeder en een zoon gevangen in een zieke afhankelijkheid’. Het mes is het lievelings**wapen** van de moordenaar. Marion Crane (Janet Leigh) is het eerste **slachtoffer**, ‘de mooie, seksueel actieve vrouw’, en haar zus, Lila (Vera Miles), is de **overlever**, de *final girl* of ‘degene die de dood in het gezicht ziet, maar de laatste steek van de moordenaar overleeft’ (Clover in Verevis, 2006, p. 63). Zoals Clover aantoont, is geen enkel van deze genreaspecten exclusief eigendom van *Psycho*, “maar het eerder ongeziene succes van Hitchcocks typische formule, bovenal de seksualisering van zowel motief als actie, riep een overvloed aan imitaties en variaties op” (Clover, Verevis, 2006, p. 63). Mooie voorbeelden zijn *Homicidal*, dat al een jaar later in de cinema te zien was en *Cape Fear* (1962) dat draait op de sfeer van *Psycho*.

Clover (geciteerd in Verevis, 2006, p. 63):

“The spiritual debt of all the post-1974 slasher films to *Psycho* is clear, and it is a rare example that does not pay a visual tribute, however brief, to the ancestor – if not in a shower stabbing, then in a purling drain or the shadow of a knife-wielding hand.”

Linda Williams (1995, p. 163) beleefde het allemaal zelf. Ze beschrijft achteraf dat het publiek er plezier in had om het soort controle te verliezen die het had ontwikkeld door de klassieke narratieve cinema. Ook Neale (in Brand, 2007, p. 21) haalt dit aspect aan: “*Psycho*’s bijdrage tot het genre lag erin om het horrorspect dicht bij het echte, alledaagse leven te brengen en betekende het einde voor de zekerheid en veiligheid van de klassieke narratieve en generieke normen”. *Psycho* kan dus gezien worden als een reuzebijdrage voor de ontwikkeling van het horrorgenre en heeft op verschillende vlakken de publieke verwachtingen voor horrorfilms veranderd.

Na het maken van *Psycho* was Hitchcock wat zelfingenomen door de ‘macht’ die hij had over de reacties van het publiek, en hij beweerde dat “als hij een film op de juiste manier zou vormgeven, rekening houdend met de emotionele impact, hij een Japans publiek op juist hetzelfde moment zou kunnen doen gillen als het Indiaanse” (Williams, 1995, p. 161). Hitchcock had een zeer uitgesproken persoonlijkheid, en bescheidenheid was niet zijn sterkste eigenschap. In het volgende hoofdstuk zullen we de figuur Hitchcock kort plaatsen.

2.1.2. HITCHCOCK

“Dealing with Hitchcock is like dealing with Bach – he wrote every tune that was ever done. Hitchcock thought up practically every cinematic idea that has been used and probably will be used in this form” (Brian de Palma geciteerd in Stroobant, 2001, p. 4)

Kolker (1998, p. 35) stelt dat Hitchcock bij de eersten was die in de filmgeschiedenis het idee van de regisseur als ‘beroemdheid’ wist te verspreiden. Dat bereikte hij door subtiel zichzelf als een onderdeel van de totale structuur van zijn werk te rekenen. Onder meer door zijn voorkomen – “als een auteur wandelde hij de populaire fantasie binnen” – bereikte hij deze status. McDougal (1998, p. 52) legt uit dat verder ook het hermaken een centraal proces was in Hitchcocks carrière en hij stelt dat Hitchcock zijn vroegere werk hermaakte op verschillende manieren, gedreven door een verlangen naar technische perfectie.

Ten slotte nog een woordje over Hitchcocks gebruik van zwart en wit in zijn films. Bij het maken van *Psycho* was de techniek van kleur in film al in gebruik. Meer nog, Hitchcock had zelf al meermaals kleur gebruikt in *Dial M for Murder* (1954), *Rear Window* (1954), *The Man Who Knew Too Much* (1956), *North by Northwest* (1959) en *Vertigo* (1958) maar hij verkoos zwart-witschakeringen voor

Psycho “to mitigate the shock of blood swirling down the drain in the shower scene, and to invest the film's gothic subject matter with an aura of gloom” (Santas⁵, 2002). Omdat *Psycho* bewust in zwart-wit gefilmd is wordt hier een korte bespreking gegeven van Hitchcocks gebruik van zwart-witfotografie in zijn films.

Richard Allen (Vache & Price, 2006, p. 141) schreef een essay over Hitchcocks associaties die cultureel gebonden zijn aan de tegenstelling tussen zwart en wit. “De tegenstelling tussen deze twee kleuren staat symbool voor moraliteit door middel van de associatie met licht en donker. Zwart suggereert slechtheid en wit symboliseert goedheid”. Twee memorabele mannelijke ‘slechte’ karakters gecreëerd door Hitchcock verschijnen in het zwart: Gromek (Wolfgang Kieling) in *Torn Curtain* (1966) en Arthur Adamson (William Devane) in *Family Plot* (1976). Vrouwen worden meestal geassocieerd met het wit van de verlossing, maar vrouwen met minder goede bedoelingen kunnen in het zwart verschijnen⁶. Zowel voor mannen als vrouwen is het witte dat puurheid en verlossing symboliseert aanvankelijk vaak verborgen⁷. Mannen onthullen hun onderliggende goedheid door hun jas uit te doen en een wit shirt dat eronder zit te onthullen⁸”.

Wanneer Madeleine in *Vertigo* het personage Scottie Ferguson naar de klokkentoren leidt draagt ze een wollen, gespikkelde zwart-witte jas. De mengeling van zwart en wit suggereert hier het vervagen van morele grenzen. In *The Birds* (1963) symboliseert de combinatie van zwart en wit niet enkel de afbraak van de morele tegenstellingen, maar omvat het ook “de categorische eigenaardigheden die chaos of monsterachtigheid opwekken” (Allen in Vache & Price, 2006, p. 14-15).

Maar net als Hitchcock kan ook Van Sant als een auteur beschouwd worden. Het belang van zijn auteurschap in het proces van *remaking* kan gezien worden door zijn versie van *Psycho*. Verevis (2006, p. 59) beschrijft *remaking* als een categorie van het auteurschap omdat regisseurs als Van Sant die kiezen om een andere film te hermaken hun persoonlijke visie en de controle van een auteur over een specifieke film willen uitdrukken. De meest voor de hand liggende manier waarop Van Sant dit toonde in *Psycho* (1998) was door zijn keuze van de cast en uiteraard de extra creativiteit die de kwestie kleur meebracht (Brand, 2007, p. 24).

⁵ <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/10/psycho.html>

⁶ Dit is het geval in *Vertigo*. Voor Judy Barton Madeleine's dood als een zelfmoord esceneert, draagt ze een zwart kleed dat aanvankelijk verstopt is onder een witte jas. Dit symboliseert de manier waarop ze haar verraad voor Scottie verstopt achter haar onschuldig lijkende verschijning (Allen in Dalle Vache & Price, p. 141).

⁷ Eve Kendall draagt in *North by Northwest* eerst een zwart pakje over een witte blouse die verstopt is wanneer ze Roger Thornhill voor het eerst ontmoet. Wanneer ze de politie, die Thornhill zoekt, op een dwaalspoor zet, is haar jasje open en haar witte topje meer zichtbaar. Op het moment dat ze Thornhill kust, is haar jasje uit. Tijdens haar verraad van Thornhill aan de politie is Eve helemaal in het zwart gehuld. Op het einde van de film klimt ze in een kooi van de slaapwagon van de trein in een witte pyama (Allen in Dalle Vache & Price, p. 141).

⁸ *The Birds* is hier een mooi voorbeeld van: Mitch Brenner doet zijn jasje uit nadat een meeuw Melanie aangevallen heeft. En ook naar het einde van de film *Marnie* toe doet Mark Rutland zijn bruine jasje uit om Marnie te troosten en te beschermen (Allen in Dalle Vache & Price, p. 141).

2.2. PSYCHO (1998)

We moeten de remake uit 1998 van *Psycho* situeren in de jaren negentig, een periode waar niet zozeer veel remakes werden uitgebracht, maar vooral vervolgfilms en filmadaptaties van televisieprogramma's (Müller, 2005, p. 8-10). De periode waarin menig regisseur verborgen verwijzingen, referenties en citaten in zijn film verborg is een vreemd kader voor de eerste letterlijke remake in de geschiedenis van de film⁹. Verder wordt onderzocht wat de beweegredenen waren om net *Psycho* te hermaken en waarom een zo letterlijke remake van deze film voor Van Sant zo belangrijk was.

Gus Van Sants versie van *Psycho* werd uitgebracht in december 1998 na een grootschalige promotiecampagne. Billboards doorheen Los Angeles toonden een hand op een douchegordijn boven de volgende tekst: "Check in. Relax. Take a shower". Het was zelf niet noodzakelijk de titel te vermelden om hem te promoten, zo erg zit het beeld in het collectieve geheugen of ons netvlies gebrand. *Psycho* is in dit opzicht een zeer publiek bezit – niet in legale termen maar in intellectuele (Miller, 2004, p.323-324). Men benadrukte in de campagne dat Van Sant niet enkel de originele film shot voor shot volgde, maar ook in navolging van Hitchcock de film in zes weken gedraaid had. De officiële website van de film¹⁰ kondigde aan dat Van Sants gedurfde remake van een 'intacte en onmiskenbare' klassieker deels een hommage aan Hitchcock was, deels een introductie ervan voor jonger publiek, en deels een soort van experiment (Verevis, 2006, p. 58). De voor de hand liggende kritiek bleef niet lang uit:

"Van Sant ... deserves all the blame anyone might heap on him for making his dreadful version of *Psycho*..." (Rosenbaum geciteerd in Verevis, 2006, p. 72)

"Imitation, in the case of Gus Van Sant's *Psycho*, may be the sincerest form of flattery, but it's hardly the most scintillating" (Cheshire, 1998, p. 54).

"Van Sant's *Psycho* is a piece of dead meat" (Rothman in Verevis, 2006, p. 72).

"Projet fou, film étrange, le *Psycho* de Gus Van Sant pourrait paraître plutôt vain" (Lalanne, 1998, p. 44)

"What's the point? What a nerve. What an idea" (Andrews in Van Stroobant, 2001, p. 22).

Ook een reporter van de New York Post merkte op: "als je zelfingenomen genoeg bent om *Psycho* te hermaken, dan zou je tenminste genoeg lef moeten hebben om je eigen stempel erop te drukken" (Verevis, 2006, p. 58). De remake van de klassieker bleef een klakkeloze namaak zonder enige eigen inbreng of creativiteit.

⁹ Volgens Van Sant had niemand een remake gemaakt op de letterlijke manier zoals hij deed. Hij had het verkeerd: het originele *Pépe Le Moko* (Julien Duvivier, 1937) werd gekopieerd in 1938 onder de titel *Algiers* (John Cromwell). De film *The Prisoner of Zenda* (1937, John Cromwell) werd in 1952 letterlijk hermaakt door Richard Thorpe (Stroobant, 2001, p. 19).

¹⁰ <http://www.psychomovie.com>

Galbraith (geciteerd in Verevis, 2006, p. 67) ziet in *Psycho* (1998) de enige van de *Psychoremakes* die het genre als zijn enige intertekst neemt. Want sommige wijzigingen die *Psycho* (1998) doorgevoerd heeft worden best gezien met de conventies van de hedendaagse *slasher*film in het achterhoofd. “Ook al hebben Hitchcocks nogal directe seksueel getinte beelden van Marion en Sam en het shockerende geweld van de douchescène de zelfregulerende ethische code van Hollywood uitgedaagd (en geleid tot de afbraak ervan), toch moest Hitchcock nog steeds binnen de lijnen van de Production Code werken. Een voorbeeld hiervan is dat Hitchcock de volgende regel van Marion in een dialoog met Cassidy moest weglaten uit het script van Joseph Stefano: ‘Bed? Only playground that beats Las Vegas’.” (Galbraith in Verevis, 2006, p. 67). Deze regel werd hersteld in de versie van Van Sant, en een aantal andere *Psycho* (1998) aanpassingen – naakt in het eerste motel en centrale douchescènes, Norman aan het masturberen terwijl hij ziet dat Marion zich uitkleedt – zouden het hedendaagse publiek dat meer gewoon is aan de hoeveelheid naakt en aantal seksuele thema’s dat eigen is aan de *slasher*film niet meer hebben verrast. De technische vooruitgang hielp Van Sant een andere esthetiek te brengen in *Psycho* (1998) met keuzes voor het kleurpalet, en er konden bepaalde technische shots worden toegevoegd die Hitchcock misschien in het origineel wilde maar niet kon door de beperkingen van die tijd. (Brand, 2007, p. 24-25).

2.2.1. WAAROM?

Gevraagd naar het waarom van een project dat zoveel opschudding zou betekenen antwoordde van Sant¹¹:

“I felt that, sure, there were film students, cinephiles and people in the business who were familiar with *Psycho* but that there was also a whole generation of movie-goers who probably hadn't seen it. I thought this was a way of popularizing a classic, a way I'd never seen before. It was like staging a contemporary production of a classic play while remaining true to the original. There is an attitude that cinema is a relatively new art and therefore there's no reason to 'restage' a film. But as cinema gets older there is also an audience that is increasingly unpracticed at watching old films, silent films, black and white films. *Psycho* is perfect to refashion as a modern piece. Reflections are a major theme in the original, with mirrors everywhere, characters who reflect each other. This version holds up a mirror to the original film: it's sort of its schizophrenic twin.”

Van Sant ziet zijn remake van *Psycho* dus vooral als een hommage. Een remake kon voor hem echter geen hommage zijn als dit betekende dat de film zou veranderen (Stroobant, 2001, p. 20).

¹¹<http://www.psychomovie.com/production/productionwhy.html>

Interessant wordt het pas wanneer we *Psycho* (1998) benaderen vanuit het standpunt dat de film Hitchcocks werk niet te kort volgt, dat we afstappen van het idee dat het begint af te wijken naar plagiarisme en dat het niets toevoegt aan het origineel (Ebert geciteerd in Verevis, 2006, p. 75). Er kan geargumenteed worden dat Van Sants *Psycho niet dicht genoeg* aanleunt bij de Hitchcock versie. Dat is een houding die Martin en Rosenbaum aannemen, en nog meer benadrukt werd door de criticus van The Chicago Sun Times, Roger Ebert (geciteerd in Santas, 2002), die schreef:

“Curious, how similar the new version is, and how different (...) The movie is an invaluable experiment in the theory of cinema, because it demonstrates that a shot-by-shot remake is pointless, ‘genius apparently resides between or beneath the shots’.”

2.2.2. KLEUR IN PSYCHO (1998)

Thomas Stroobant (2001, p. 112) legt eerst en vooral de link met de kleurfotograaf van dienst. “Van Sant deed beroep op de Australiër Christopher Doyle die vooral bekend is door zijn Chinees werk met Wong Kar-Wai. We kunnen duidelijk de invloed van die Chinese films zien op *Psycho*: een kleurenfestijn voor het oog wordt het, de landschappen en horizonten die we te zien krijgen tijdens de vlucht van Marion zijn zeer fel van kleur”. Verder stelt hij vast dat de roodachtige kleuren van de landschappen gecombineerd met de felle lucht de kijker een eerder wrang gevoel geeft. De shots van het huis zijn hiervan een goed voorbeeld: de donkere lucht met zwart-rood-blauwe kleurschakeringen achter het huis geeft een bijna surrealistische indruk, versterkt het mysterie rond het huis en zorgt voor bijkomende spanning” (Stroobant, 2001, p. 112).

Constantine Santas¹² (2002) ziet in *Psycho* (1998) vooral een schema van pastelkleuren. Ze schrijft in haar recensie over *Psycho* (1998) dat de pastelkleuren – roze, oranje, lichtbruin en groen – van begin tot einde de film domineren. “De kleuren roepen de sfeer op van een zorgeloos reisje: Anne Heche draagt een groene onderbroek in haar appartement voor ze weggaat, terwijl Leigh een zwarte onderbroek draagt. Ze draagt een roze jurk wanneer ze Phoenix verlaat en ze heeft een roze paraplu bij aan de garage. Zelfs wanneer Marion aan het Batesmotel aankomt, domineren roze-oranje-bruine tinten: aan de muren, in het bureau, en de paraplu die Vince Vaughn gebruikt wanneer hij naar buiten komt om haar te helpen. Het uithangbord van het Bates Motel (*newly renovated*) is roze, het bloed dat wegloopt in de afvoer van het bad is roze-oranje, en later hebben de muren van Loomis’ achterkamer oranje tinten” (Santas, 2002). Over de douchescène merkt Chad Perman¹³ (1998) op dat de kleuren het bloederige aspect ervan nog meer in de verf zetten.

¹²<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/10/psycho.html>

¹³ <http://www.geocities.com/sunsetstrip/club/9542/psycho.html>

“Deze overvloed aan oranje, roze en lichtbruin maakt de kijker het contrast duidelijk tussen de toon van het origineel en de zorgeloze, frivole toon van de remake. Kleur en de verschillende tonen van kleur beïnvloeden de vooringenomenheid van de kijker en helpen te emoties te bepalen” (Santas, 2002).

Theo Gimbel (geciteerd in Stroobant, 2001, p. 112) ziet de kleur groen als de kleur van het kwade. Hij vindt groen ook een efficiënte keuze voor de vervanging van het zwart uit de originele *Psycho*: “In psychologische kringen worden de kleuren geassocieerd met gevoelens die de gevoelens van Marion moeten voorstellen: besluiteloosheid, een belemmering van beweging, een bevordering van de stagnatie” (Gimbel in Stroobant, 2001, p. 112). Het belang van de groene kleur wordt al duidelijk in de begingeneriek wanneer de witte lijnen vervangen worden door felgroene op een zwarte achtergrond. Ook de groene beha, de zetels tijdens het gesprek in het achterkamertje, enzovoort duiden aan dat voor Van Sant het groen de kleur van verderf was (Stroobant, 2001, p. 112).

2.2.3. ONZE REACTIES OP *PSYCHO* (1998)

In het kader van een receptieonderzoek bij een Vlaams publiek is het interessant om terug te kijken op de toenmalige reacties van de Vlaamse pers bij het uitkomen van *Psycho* (1998), eind januari 1999. De meeste filmcritici hadden moeite met de onderneming en de manier waarop Gus Van Sant van start was gegaan. Enkele commentatoren bleven afwachtend in hun mening en waren vooral nieuwsgierig naar het succes in Vlaanderen van de film die in Amerika geflopt was, maar de meerderheid was duidelijk niet te spreken over de aanval op een monument in de filmgeschiedenis. Een bloemlezing:

“Ons lijkt *Psycho* niet meer dan een overbodige gimmick. Te meer daar de kracht van het origineel lag in narratieve verrassingen en het doorbreken van conventies. Voor de bioscoop kijker van de jaren 90 is het echter allemaal iets dat hij zoveel keer heeft gezien (*Het Laatste Nieuws*, 1999, 27 januari).

“Wat een idioot idee (...) Met de remake van *Psycho* heeft men de absurditeit tot het uiterste willen drijven, door de film shot per shot opnieuw te filmen (...) De douchescène zal hoe dan ook minder goed zijn. En *Psycho* in kleur... laat me niet lachen. Voor mij is het onzin” (‘Hitchcock-specialist Claude Chabrol’ in Chris Craps, 1999, 27 januari, p. 38).

“*Psycho* is pas een paar weken oud, maar aan de onderscheiding voor de krankzinnigste onderneming van het jaar kan Gus Van Sant nu al niet meer ontsnappen. (...) (Gus Van Sant) kon zich bij wijze van spreken alles permitteren. Een weldenkend mens zou van de gelegenheid gebruik maken om een iets gewaagder of persoonlijker idee van de grond te krijgen. Niet Van Sant (...) Op Van Sants *Psycho* staat in grote letters overbodig geschilderd. Het is een oefening in zelfgenoegzaamheid geworden, vooral van

de kant van Van Sant (...) Het schokeffect dat *Psycho* destijds teweegbracht, is nog enkel een vage herinnering” (Ruben Nollet, 1999, 27 januari).

“Schaamteloos (...) (de voorbijvliegende wolken in *My Own Private Idaho*) zijn hier totaal zinloos. Zoals eigenlijk het hele idee van deze facsimile” (Patrick Duynslaegher, 1999, 27 januari, p. 95).

“Dat het project een geïsoleerd en uit de hand gelopen experiment van een Hitchcock-fan is, klopt echter níét (...) De *Psycho* van Gus Van Sant is een perfect product van de recyclagecultuur. Herkenbaar en nooit echt verontrustend” (Ivo De Cock, 1999, p. 19).

“De nieuwe *Psycho*: eufemisme voor vervalsing (...) Als imitatie de grootste vorm van vleierij is, dan is de nieuwe versie van *Psycho* van Gus Van Sant gatlikerij in het kwadraat. Han van Meegeren¹⁴ vloog voor minder de gevangenis in (...) *Psycho* is geen film maar een stunt, en niet eens een interessante stunt (...) Het enige waarin deze *Psycho* radicaal afwijkt van het origineel is dat het nu om een kleurenfilm gaat, een misrekening van formaat (...) Vergelijk (de vlucht van Marion in de auto) even met wat Van Sant ervan bakt en u ziet het verschil tussen een meester en een prutser” (Patrick Duynslaegher, 1999, 20 januari, p. 50).

“Toch even de verschillen beklemtonen. De *Psycho*-kloon is duurder (het budget steeg van 40 000 naar 4 000 000 dollar), bevat een andere crew en werd in kleur gedraaid. Én de inmiddels kapot geparodieerde moord onder de douche toont meer bloed en bloot. Kwestie van de Scream-generatie in de zaal te houden? Voor Hitchcock-puristen betekent dit de ultieme nachtmerrie (...)” (Rudy De Coninck, 1999, 28 januari, p. 6).

¹⁴ Han Van Meegeren was een Nederlandse schilder die om de onkunde aan te tonen van de kunstkenner die hem verachtten Vermeer's *De Emmäisgangers* nabootste. Hij slaagde in zijn opzet; niemand had door dat het om een vervalsing ging. Na de bekendmaking van zijn stunt in 1947 moest hij voor een jaar de gevangenis in.

DEEL 2: METHODOLOGISCH KADER

1. VERLOOP VAN HET ONDERZOEK

1.1. VOORBEREIDING

Mijn promotor gaf mij de kans om eenmalig de beide *Psycho*-films te vertonen voor een jong publiek dat na de vertoning de vragenlijsten kon invullen. Ik stuurde hiervoor op 27 november 2008 een eerste keer een mail naar 99 personen (vrienden en familieleden). Een tweede maal mailde ik op 30 januari ter herinnering en met de vermelding van het exacte tijdstip en datum. De e-mails zijn te vinden in bijlage 1.

1.2. HYPOTHESEN

De hypothese waarvan ik uitga is dat het publiek weinig verschil zal zien tussen beide films. Van Sant heeft immers getracht Hitchcock zo nauw mogelijk te volgen. Verder vermoed ik dat het overwegend jonge publiek zich iets beter zal kunnen vinden in de remake; een vlotte remake waarin enkele herkenbare acteurs spelen en er een meer hedendaagse cameravoering en ritme gehanteerd worden

1.3. EIGENLIJK ONDERZOEK

Op maandag 16 januari 2009 liet ik 64 vrienden en familieleden de twee versies van *Psycho* zien tot en met de douchescène. Dit vond plaats in het Filmplateau te Gent. Ik kon 62 ingevulde vragenlijsten gebruiken en was op deze manier in staat om verschillende onderdelen van filmbeleving en perceptie te bestuderen aan de hand van een receptieonderzoek dat de twee films vergelijkt. Eberwein is een auteur (geciteerd in Horton & McDougal, 1998, p. 17) die de remake van *Invasion of the Body Snatchers* (1978) en (1956) met zijn origineel vergelijkt om uitspraak te doen over het veranderende beeld van de maatschappij en hij stelde vast dat “het totaal van parameters voor de filmervaring zorgt”.

1.4. VRAGENLIJSTEN

Losjes gebaseerd op Philippe Meers' doctoraatsenquête voor jongeren maakte ik met behulp van mijn promotor een vragenlijst op die peilde naar de verschillende delen van filmonderzoek en filmbeleving. Er zitten twee delen met open vragen in die kwalitatief onderzocht werden (de voorbeelden die men moest geven i.v.m. de cinematografie en de open vragen achteraf). Verder wordt er vooral gewerkt met ja/nee-vragen en één vraag met gesloten schalen over de perceptie van de hoofdpersonages Norman Bates en Marion Crane. De vragenlijst is bijgesloten als bijlage 2.

1.5. VERWERKING VRAGENLIJSTEN

Ik verwerkte de kwalitatieve open vragen met behulp van de lectuur over kwalitatief onderzoek, vooral in de traditie van de cultural studies. De kwantitatieve vragen verwerkte ik met behulp van het statistische programma SPSS. Ik vond het niet ‘rebels’ om te werken met twee verschillende methodologieën. Ruddock (2001, p. 96) zegt immers dat een methodologie de onderzoeker niet noodzakelijk opsluit in een voorgeschreven wetenschappelijke filosofie. Verder wil ik graag Gillespie’s woorden nogmaals herhalen in Meers (2001, p. 141): “Hoewel een vragenlijst moeilijk de complexiteit van sociale processen kan omvatten en beperkt is in de soort data dat het kan verwerken, toch kunnen veel van de zwakheden gecompenseerd worden in combinatie met kwalitatieve methodes”.

2. KRITISCHE OPMERKINGEN

Er vallen heel wat kritische kanttekeningen te maken. Vooreerst is *Psycho* niet zomaar een ‘zwart-witfilm uit het jaar 1960’: het is een klassieker, een icoon en misschien wel dé canonfilm. Uiteraard is de misschien buitenproportionele bewondering voor Hitchcock’s *Psycho* niet zomaar iets waar niet bij stilgestaan kan worden. Mijn hypothese is dat een hedendaags, jong publiek zich beter in een modernere ogende film kan vinden dan in een authentieke film van de jaren zestig. Omdat *Psycho* (1960) een ietwat legendarische status gekregen heeft, vinden veel mensen (de recensenten van het jaar 1998 op kop) dat de Van Santremake minder waard is. Waarom zouden de respondenten dan anders redeneren? Ik vertrouw erop dat de mensen die de film nog niet zagen beide films dezelfde kans geven en ben dan ook zeer benieuwd welke verschillen een niet-geoevend oog ziet tussen de twee versies van *Psycho*, en of het respect voor het lef van de maker van de remake misschien het respect voor het monument kan overtreffen. Gus Van Sant bood mij bij wijze van spreken mijn ‘gereedschap’ op een schoteltje: een film die met verbeterde technieken, maar vooral beeld na beeld, regel na regel een originele, misschien verouderde film volgde. De combinatie van deze troeven maakte het moeilijk om deze kans te laten liggen. Uiteindelijk is het net omdat *Psycho* (1960) zo bekend en legendarisch is dat Van Sant de film wou hermaken. Ik kan dus enkel vermelden dat *Psycho* niet zomaar ‘een film’ is, en dankbaar zijn voor de kans die Gus Van Sant mij bood om een publiek ‘dezelfde’ film in een originele én modernere versie te vertonen.

Verder ben ik mij er zeer goed van bewust dat de volgorde waarin de films werden afgespeeld veel effect kan gehad hebben op de beleving van beide films. Acht deelnemers (respondenten 4, 10, 21, 22, 34, 49, 52 en 61) zetten zelf vraagtekens bij hun bevindingen. Om respondente 10 te citeren: “Misschien zijn mijn antwoorden wel beïnvloed door de volgorde waarin de films getoond werden, oeps!”. Toch heb ik in samenspraak met mijn promotor beslist om chronologisch te werken. We zagen geen grondige reden om van start te gaan met het vertonen van *Psycho* (1998).

3. GESELECTEERDE RESPONDENTEN

3.1. REKRUTERING

Iedereen die wou ingaan op mijn vraag om te komen kijken naar een deel van *Psycho* was welkom. Ik verstuurde hiervoor twee keer een e-mail naar vrienden en familie (bijlage 1). Aangezien mijn vrienden bijna allemaal mijn leeftijd hebben, ligt de gemiddelde leeftijd tussen 20 en 24.

3.2. DEMOGRAFISCHE GEGEVENS

Nr	Leeftijd	Geslacht	wat is je belangrijkste diploma?
1	25	Man	Licentiaat burgerlijk ingenieur
2	22	Man	Master Fotografie
3	20	Vrouw	ASO
4	24	Man	Master burgerlijk ingenieur
5	22	Vrouw	Bachelor Geschiedenis
6	22	Vrouw	Bachelor Diergeneeskunde
7	22	Vrouw	Bachelor Diergeneeskunde
8	22	Vrouw	Bachelor
9	20	Man	ASO
10	22	Vrouw	Master vergelijkende moderne literatuurwetenschappen
11	18	Vrouw	Bachelor taal- en letterkunde Engels-Nederlands
12	23	Vrouw	Bachelor communicatiewetenschappen
13	22	Man	Bachelor geschiedenis
14	21	Vrouw	Bachelor taal- en letterkunde
15	22	Vrouw	Bachelor handelsingenieur
16	21	Man	Bachelor L.O.
17	21	Man	Boekhouden-informatica
18	23	Man	Bachelor
19	22	Vrouw	Bachelor geneeskunde
20	53	Vrouw	Maatschappelijk werkster
21	22	Vrouw	Master taal- en letterkunde Engels-Duits
22	22	Vrouw	Bachelor psychologie
23	22	Vrouw	Master taal- en letterkunde
24	22	Vrouw	Master kunstwetenschappen
25	22	Vrouw	ASO
26	20	Man	ASO
27	22	Man	Bachelor filosofie
28	22	Vrouw	Master kunstwetenschappen
29	23	Man	Master
30	21	Vrouw	Bachelor pedagogische wetenschappen / sociale agogiek
31	20	Vrouw	ASO
32	22	Vrouw	Bachelor communicatiewetenschappen
33	22	Vrouw	Bachelor
34	24	Vrouw	Master na master
35	22	Vrouw	Bachelor taal- en letterkunde
36	22	Vrouw	Bachelor taal- en letterkunde
37	20	Vrouw	Bachelor communicatiewetenschappen
38	21	Man	Bachelor geschiedenis
39	22	Vrouw	Professionele bachelor in de voedings- en dieetkunde

Nr	Leeftijd	Geslacht	wat is je belangrijkste diploma?
40	20	Vrouw	BSO
41	22	Man	ASO
42	16	Vrouw	ASO
43	22	Vrouw	Bachelor
44	22	Vrouw	Master communicatiewetenschappen
45	22	Vrouw	Communicatiemanagement
46	21	Vrouw	Bachelor communicatiewetenschappen
47	21	Vrouw	Bachelor
48	22	Man	ASO
49	22	Man	Bachelor taal- en letterkunde
50	19	Vrouw	TSO
51	47	Vrouw	ASO
52	23	Vrouw	Master internationale politiek
53	18	Man	ASO
54	20	Vrouw	Bachelor
55	23	Vrouw	Bachelor
56	22	Man	Bachelor geneeskunde
57	21	Man	ASO
58	22	Man	ASO
59	23	Vrouw	Master moraalwetenschappen
60	20	Man	ASO
61	22	Vrouw	Master taal- en letterkunde
62	22	Vrouw	Master

LEEFTIJD EN GESLACHT

De gemiddelde leeftijd is 22,5 jaar. 31 mensen zijn 22 jaar, vier respondenten zijn jonger dan 20. De twee respondenten die ouder zijn dan 25 zijn al meteen een heel stuk ouder: twee vrouwen van 47 en 53 jaar. De mensen die jonger zijn dan 20 zijn met meer (drie¹), maar liggen zeer dicht bij elkaar qua leeftijd. Verder namen 20 mannen en 42 vrouwen deel aan het onderzoek. Procentueel gezien maken mannen 32,3 % en vrouwen 67,7 % deel uit van het aantal respondenten.

DIPLOMA

Dertien deelnemers wezen hun ASO-diploma aan als laatstbehaald, twee een TSO-diploma en één een BSO-diploma. Achttien respondenten behaalden reeds een bachelordiploma, zeventien een masterdiploma. Er bevonden zich opmerkelijk veel studenten taal- en letterkunde (negen) en communicatiewetenschappen (vijf) onder de respondenten, hoewel gezegd moet worden dat tien respondenten hun bachelor-, master- of master na master-diploma niet verder specificerden. Achteraf is mij ook duidelijk geworden dat ik beter specifiek had vermeld welke informatie ik juist wilde verkrijgen met deze vraag, want de antwoorden lopen uiteen van de richting ('communicatiemanagement' en 'boekhouden-informatica') tot enkel de titel ('master' of 'bachelor').

¹Ik zal consequent getallen tot 20 voluit schrijven, behalve wanneer getallen vergeleken worden

DEEL 3: RAPPORTERING VAN HET ONDERZOEK

Zoals we kunnen zien in de vragenlijst (bijlage 2), onderzocht ik de receptie van *Psycho* (1960) en *Psycho* (1998) aan de hand van acht onderdelen. Ik vroeg de respondenten de mise-en-scène (C) te vergelijken, de cinematografie (D) te bespreken, de montage (E) te bestuderen en een thematische analyse (F) te maken. Ook stelde ik hen enkele ‘beleving’-vergelijkingsvragen (G), gevolgd door een narratief onderzoek, verdeeld onder de twee hoofdpersonages (H.1.) en vervolgens vroeg ik hen tijd, ruimte en handelingen van specifiek de douchescène (H.2.) van naderbij te bekijken. Ten slotte werden de respondenten open vragen (I) gesteld, met op het einde ruimte voor algemene opmerkingen.

Het lijkt mij het meest logische om de volgorde van de vragenlijst te volgen, dit betekent dat de bespreking van de cinematografie en de open vragen, die kwalitatief onderzocht werden, niet gescheiden wordt van de bespreking van de rest van de onderdelen die kwantitatief onderzocht werden. Informatie die uit dit kwalitatief onderzoek kwam heb ik ook verwerkt bij alle onderdelen.

A. DEMOGRAFISCHE VRAGEN

Bespreking resultaten p. 29-30.

B. FILMBELEVING

B.1. FILMBELEVING IN HET ALGEMEEN

Er werd de respondenten gevraagd hun drie favoriete genres aan te duiden in de vragenlijst of zelf in te vullen als het genre niet op de lijst stond. Verder werd gepeild naar hun bioscoopbezoek en de maandelijkse consumptie van huur dvd's, gedownloade films en televisiefilms om een filmbelevingsprofiel op te kunnen maken van de populatie die we onderzoeken. De tabel vindt u in bijlage 3.

GENRES

Als populairste genres kwamen drama, historische film, komedie, animatiefilm, misdaad- en gangsterfilms en de romantische komedie uit de bus. Er volgt een kort overzicht in functie van het aantal fans van het genre en met aandacht voor de variabele geslacht, gezien het feit dat de leeftijd niet zo interessant is te onderzoeken daar de leeftijd zeer gecentreerd is.

Drama was veruit het populairste genre. 24 respondenten kozen voor drama op de vraag ‘van welk genre houdt u het meest?’. Opvallend, maar niet verwonderlijk hieraan is dat er negentien vrouwen en vijf mannen stemden voor drama. Zelfs wanneer we het aandeel van de mannelijke respondenten ‘wegen’ (we vermenigvuldigen hun aandeel met 2,1 zodat ze ook 42 stemmen krijgen), stemmen 10,5 mannen voor drama. Er blijft dus een verschil van 8,5 personen.

Als tweede populairste genre kwam de ‘**historische film**’ uit de bus. veertien vrouwen en drie mannen kozen voor dit genre. Alweer is er een groot verschil te merken tussen beide geslachten: 14 tegenover 6,3 (gewogen) stemmen. Dat is meer dan het dubbele. Evenveel stemmen kreeg de **komedie**, met een gelijke spreiding tussen de geslachten (6 mannen tegenover 11 vrouwen). Een volgend genre waar duidelijk de vrouwelijke meerderheid heeft gezorgd dat het in de top drie belandde is de **animatiefilm**, met zestien fans. Hiervoor stemden dertien vrouwen en drie mannen, alweer meer dan het dubbele in aandeel (13 tegenover 6,3). Onder de **misdad- en gangsterfilm** liefhebbers bevonden zich acht mannen (16,8 in vergelijking met het aantal vrouwen) en zes vrouwen. Bijna drie keer zoveel mannen als vrouwen zijn dus te vinden voor misdad- en gangsterfilms. Dertien respondenten kozen als favoriete genre de **romantische komedie**. Alweer moet het geen verbazing wekken dat hieronder twee mannelijke en maar liefst elf vrouwelijke deelnemers te vinden zijn. Een laatste populaire genre is de **actiefilm**, met elf fans. Hier zien we een omgekeerd effect: zeven onder hen zijn van het mannelijk geslacht en 4 van het vrouwelijk. De mannen vormen hiermee in aandeel meer dan het drievoud van de vrouwen. Net als de actiefilm had ook de **thriller** elf stemmen, met een ongeveer gelijke spreiding.

De minst populaire genres waren de western met geen enkele stem, avonturenfilms, roadmovies en rampenfilms met elk één stem en science-fiction en fantasyfilms met elk twee stemmen.

Verder werd de respondenten ook de kans geboden om zelf een favoriet genre toe te voegen. Drie respondenten maakten van deze mogelijkheid gebruik. Respondenten 27, 48 en 49 antwoordden met de vermelding van respectievelijk de tragikomedie, auteursfilm en ‘mystery-film’.

VERDERE FILMBELEVING

Het leek mij interessant om ook het gemiddelde bioscoopbezoek, het huren van een dvd, het aantal gedownloade films en het aantal bekeken films op televisie te onderzoeken in functie van de variabele geslacht. Het algemene gemiddelde kunnen we aflezen op de derde rij, het gemiddelde per medium vinden we voor mannen op de eerste rij en voor vrouwen op de tweede rij.

Geslacht		hoeveel keer per maand ga je naar de bioscoop?	hoeveel keer per maand huur je een dvd?	hoeveel keer per maand kijk je gedownloade films?	hoeveel keer per maand kijk je naar een film op tv?
Man	Mean	1,455	1,505	5,625	3,605
Vrouw	Mean	1,293	2,219	1,952	4,488
Totaal	Mean	1,345	1,989	3,137	4,203

Het totale gemiddelde stijgt per ‘filmmedium’, maar een onderzoek per geslacht toont dat gedownloade films een kloof slaat tussen mannen en vrouwen. Mannen downloaden bijna driedubbel zoveel films als vrouwen. Vrouwen huren iets meer dvd’s en kijken meer films op televisie.

B.2. FILMBELEIVING: KENNIS VAN DE GETOONDE FILMS

Het is interessant om vooraf na te gaan welke respondenten *Psycho* (1960) en *Psycho* (1998) reeds zagen, via welk medium ze de film(s) bekeken en in het geval ze de beide film reeds gezien hebben, in welke volgorde dat was. Op deze manier kan er tijdens het onderzoek rekening gehouden worden met mensen die de film(s) reeds zagen en een andere visie kunnen hebben op bepaalde aspecten van de film(s). Het overzicht waar volgende gegevens gevonden werden is bijgevoegd als bijlage 4.

Zeventien personen bleken *Psycho* (1960) reeds gezien te hebben, 45 niet. Van deze zeventien hadden twaalf respondenten de film één of meerdere keren gezien op televisie, zes respondenten zagen hem één of meerdere keren in de bioscoop (of in de les, zoals twee respondentes vermeldden, maar deze werden tot de bioscoopgangers gerekend in de veronderstelling dat het op groot doek vertoond werd) en drie respondenten hadden *Psycho* (1960) ooit gehoord. Niemand van de respondenten heeft hem gedownload.

Zes personen hadden *Psycho* (1998) al gezien, waarvan vier respondenten hem ooit op televisie zagen en drie respondenten *Psycho* (1998) één of meerdere keren huurden.

In het totaal hadden vier deelnemers beide films al gezien. Opvallend is dat drie onder hen *Psycho* (1998) als eerste van de twee versies zagen.

C. MISE-EN-SCENE

In het mise-en-scèneonderdeel van de vragenlijst werd gepeild naar de receptie van het decor, vestimentaire codes, kleur (of voor de zwart-witfilm: tinten), belichting en de kwaliteit van de acteerprestaties.

wanneer zag je het sfeervolste decor?

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	geen antwoord	1	1,6	1,6	1,6
	psycho 60	42	67,7	67,7	69,4
	psycho 98	18	29,0	29,0	98,4
	beide films	1	1,6	1,6	100,0
	Total	62	100,0	100,0	

42 respondenten of bijna 68 % vond dat het decor in *Psycho* (1960) meer **sfeer** uitstraalde, iets meer dan de helft zag het sfeervolste decor in *Psycho* (1998). Eén respondent kon niet kiezen tussen beide decors en een andere respondent had geen mening hierover. Ik refereer alvast naar het volgende onderdeel, de cinematografie, waar de deelnemers massaal “sfeer” aanduiden als belangrijkste verschil tussen zwart-wit en kleur, en sommige de sfeer trachten te benoemen..

Verder vond iets meer dan de helft (32 deelnemers) dat er meer gepast gebruik gemaakt werd van **kledij** in *Psycho* (1960), dit tegenover 30 mensen die vonden dat in *Psycho* (1998) gepaster kledij gedragen wordt.

Een ander onderdeel waar niet veel verschil in antwoorden te vinden is, zijn **kleur en tinten**: 26 deelnemers kiezen voor *Psycho* (1960), 36 kiezen voor *Psycho* (1998). Ik denk wel dat de manier van vraagstelling te maken heeft met een meerderheid van stemmen voor *Psycho* (1998). Er werd namelijk gevraagd naar ‘waar het meest nagedacht is over kleuren of tinten’, ik vermoed dat men zich dan sneller zich gaat focussen op het woord kleur en dit onmiddellijk met *Psycho* (1998) associëren.

Interessanter zijn de resultaten van de vraag waar het meest gebruik gemaakt wordt van sterke **belichting**: 44 respondenten (dit is 71 %) koos voor de belichting van *Psycho* (1960), slechts 18 respondenten (dit is 29 %) vonden dit het geval in *Psycho* (1998).

En een laatste onderdeel, waar gepeild werd naar het natuurlijkst **acteren** moet ook verbazing wekken, zeker met de recensies van *Psycho* in 1998 en begin 1999 in het achterhoofd. Maar liefst 35 respondenten vinden dat de acteurs in *Psycho* (1998) meer naturel spelen dan de acteurs in de originele *Psycho*. 27 respondenten zien dit anders en stemmen voor *Psycho* (1960). Het verschil is amper acht meningen, maar een eerste punt van mijn hypothese is hier aangestipt.

D. CINEMATOGRAFIE

Er werd de respondenten ook gevraagd naar belangrijke cinematografische keuzes, zoals die voor zwart-wit van Alfred Hitchcock en de keuze voor kleur van Gus Van Sant, technisch verbeterde camerabewegingen die Van Sant doorvoerde waardoor hij het origineel niet helemaal volgde, e. a.

De eerste vraag was:

vond u het verschil in kleur en zwart-wit belangrijk?

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid geen antwoord	2	3,2	3,2	3,2
Ja	50	80,6	80,6	83,9
Nee	10	16,1	16,1	100,0
Total	62	100,0	100,0	

Van de tien die de keuze voor kleur of zwart-wit niet als een belangrijk verschil zagen, waren er vier respondenten die echt een reden gaven voor deze mening. Ze merkten o.m. op: “kleuren boden geen meerwaarde” (respondent 4) of “zwart-wit kan even griezelig zijn” (respondent 38) of “geen verschil in de manier van kijken” (respondent 48).

Van de vijftig respondenten die kleur wél als een punt van belang zagen, schreven er twee dat ze gewoon liever naar gekleurde beelden kijken:

“beelden in kleur zijn beter” (respondente 40) en “het is aangener kijken in kleur” (respondente 45). Vier mensen spreken van een ander effect door middel van kleur. Respondenten 23 en 26 geven het voorbeeld van de rode kleur van het bloed in de douche.

Zestien respondenten typeerden sfeer als belangrijkste verschil, gaande van “mysterieus”, “beklemmend”, “griezelig”, “boeiend”, “zomers”, “tragisch” en “typisch” tot “thrillersfeer”.

Vier respondenten maken gewag van een hogere spanning in zwart-witbeelden, onder meer respondente 12: “zwart-wit brengt een extra spanning mee” en respondente 52: “zwart-wit heeft een intrinsieke spanning. Kleur voelt sowieso vertrouwd en eventueel bekend en voorspelbaar”.

Over naar de volgende vraag:

zag u verschillende camerastandpunten?

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	geen antwoord	1	1,6	1,6	1,6
	J	25	40,3	40,3	41,9
	N	36	58,1	58,1	100,0
	Total	62	100,0	100,0	

Twee respondenten vonden dat de tweede versie meer gebruik maakte van vogelperspectief. De Cock (1999, p. 19) merkt op dat na de moord een vogelperspectief-shot is toegevoegd van de douche.

Twee respondenten zagen ook andere camerastandpunten in de douchesequentie, maar specificeren niet welke. Stroobant (2001, p. 85) stelde vast dat er niet zozeer nieuwe beelden toegevoegd werden, de volgorde van de shots werd vooral veranderd.

Respondente 19 antwoordt: “In de moderne film moet je zelf meer nadenken; in de oude versie filmen ze sommige dingen zeer expliciet, vb. geld, koffer”, ze merkt dus op dat er meer gezoomd wordt op belangrijke voorwerpen in *Psycho* (1960).

Twee respondenten beschrijven dat de films een ander ‘accent’ leggen, o.a. respondente 21: “héél vaak zelfde (camerastandpunten), maar toch soms een ander accent dacht ik, vb. vogels in Bates-motel”. Ik vermoed dat er hiermee bedoeld wordt dat de vogels minder bedreigend en legendarisch overkomen in *Psycho* (1998), een visie die later terugkomt in de thematische analyse en bij de vraag ‘welk beeld is u het meeste bijgebleven’.

De laatste vraag:

zag u andere cameratechnieken?

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	geen antwoord	3	4,8	4,8	4,8
	J	29	46,8	46,8	51,6
	N	30	48,4	48,4	100,0
	Total	62	100,0	100,0	

Negen respondenten vernoemden de betere overgang van de afvoer naar Marions oog in de Van Santfilm. Vijf merken op dat er een snellere “verknipping of verspringing” (respondent 5) of “meer decoupage” (respondent 48) doorgevoerd werd, vooral in de douchesequentie. Twee mensen vernoemden de begincène, en vier mensen vonden dat er “vloeiendere” beelden te zien waren, “onder meer in het Batesmotel” (respondent 1).

E. MONTAGE

In een volgend onderdeel werd gepeild naar de mening over de montage. Er werd vooral gefocust op ritme, snelheid en vlotheid. Hier werden enkele opmerkingen over gegeven in de open vragen, en die worden onderaan dit onderdeel besproken.

De eerste vraag was:

het ritme lag te laag in

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid geen antwoord	6	9,7	9,7	9,7
Psycho 60	48	77,4	77,4	87,1
Psycho 98	8	12,9	12,9	100,0
Total	62	100,0	100,0	

Bijna 78 % vond dat het ritme te laag lag in de originele film. Een (terechte) opmerking van respondent 48 is dat er meer decoupage is in *Psycho* (1998), waardoor hij sneller LIJKT te gaan.

Een volgende stelling was:

er zat meer vaart in

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid geen antwoord	4	6,5	6,5	6,5
Psycho 60	5	8,1	8,1	14,5
Psycho 98	52	83,9	83,9	98,4
beide films	1	1,6	1,6	100,0
Total	62	100,0	100,0	

De antwoorden op deze vraag zouden omgekeerd evenredig moeten zijn met de vorige, aangezien ritme en vaart ongeveer synoniemen zijn en er een omgekeerde stelling geponeerd wordt. Wanneer we beide vragen vergelijken met elkaar, worden volgende vaststellingen duidelijk:

het ritme lag te laag in * er zat meer vaart in Crosstabulation

		er zat meer vaart in				Total
		geen antwoord	psycho 60	psycho 98	beide films	
het ritme lag te laag in	geen antwoord	4	0	2	0	6
	psycho 60	0	0	47	1	48
	psycho 98	0	5	3	0	8
Total		4	5	52	1	62

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	76,382 ^a	6	,000
Likelihood Ratio	45,706	6	,000
N of Valid Cases	62		

a. 9 cells (75,0%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,10.

Uit de chi²-test blijkt dat meer dan 20 % van de gevallen een *expected count* kleiner dan 5 hebben, ook aan de voorwaarde dat de *minimum expected count* 1 is, wordt niet voldaan. We mogen de chi²-waarde en significantie die de samenhang bestuderen dus niet interpreteren.

Van de zes respondenten die zich van een antwoord onthouden op de eerste vraag (in welke film ligt het ritme te laag), antwoorden vier ook niet op de tweede vraag. De twee resterende niet-antwoorders vinden wel dat in *Psycho* (1998) meer vaart zit. Verder zijn er drie die zichzelf tegenspreken: er zit volgens hen meer vaart in *Psycho* (1998) en het ritme ligt er ook te laag. Eén respondent vindt dat er in beide films evenveel vaart zit, maar vindt dat het ritme te laag ligt in *Psycho* (1960). Vijf respondenten vinden dat *Psycho* (1998) een te traag ritme heeft (en er meer vaart zit in de originele film), en maar liefst 47 deelnemers vinden dat er meer vaart zit in de remake en de originele *Psycho* te traag gaat.

De volgende vraag kreeg ook enkele spontane antwoorden in de open vragen:

er zaten te lange scènes in

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	geen antwoord	6	9,7	9,7	9,7
	Psycho 60	47	75,8	75,8	85,5
	Psycho 98	7	11,3	11,3	96,8
	beide films	2	3,2	3,2	100,0
	Total	62	100,0	100,0	

Respondente 28 merkt bij de cinematografievragen op dat “bepaalde shots langer worden aangehouden in de originele versie”. 46 respondenten zijn het met haar eens, twee respondenten vinden dat beide films te lange scènes bevatten en zes deelnemers antwoorden niet. Thomas Stroobant vond in zijn vergelijkende analyse dezelfde vaststelling terug: bij de openingssequentie onderscheidde hij 54 shots in *Psycho* (1960) en 65 shots in *Psycho* (1998).

De laatste vraag met betrekking tot montage was:

waar kon u het vlotst volgen?

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid geen antwoord	2	3,2	3,2	3,2
Psycho 60	19	30,6	30,6	33,9
Psycho 98	39	62,9	62,9	96,8
beide films	2	3,2	3,2	100,0
Total	62	100,0	100,0	

Twee respondenten antwoorden niet op deze vraag en twee respondenten kunnen in beide films vlot volgen. *Psycho* (1998) was voor iets meer dan het dubbele aantal respondenten vlotter te volgen dan *Psycho* (1960).

Vooraf bij deze vraag moeten we er ons van bewust zijn dat de volgorde van vertonen een belangrijke rol zal gespeeld hebben in de antwoorden. Daarom werden in het bijzonder de antwoorden van de vier respondenten die beide films reeds gezien hebben van dichterbij bekeken: twee onder hen konden het vlotst volgen bij de originele film, twee bij de remake.

Van de 41 deelnemers die nog geen van beide films gezien hadden, volgden 12 het vlotst *Psycho* (1960) en 29 het vlotst *Psycho* (1998).

We onthouden van het receptieonderzoek naar de mise-en-scène dat *Psycho* (1998) sneller en vlotter lijkt te gaan. De mise-en-scène zorgt dus voor een stevige tweede bevestiging van de hypothese dat een jonger publiek meer mee kan gaan in een modernere remake dan een film die (zich) ergens begin de jaren zestig (af)speelt.

F. THEMATISCHE ANALYSE

Een andere interessante studie is het peilen naar welke thema's en symbolen duidelijk werden voor het publiek. Gus Van Sant heeft toch een paar veranderingen doorgevoerd in het accentueren van terugkerende voorwerpen, en we onderzoeken hier in hoeverre het publiek volgende thema's zag terugkeren.

	<i>Psycho</i> (1960)	<i>Psycho</i> (1998)
Spiegels:	27	34
Vogels:	54	50
Ogen:	50	50
Ramen:	38	38
Gaten:	45	42

In het algemeen kunnen geen grote verschillen waargenomen worden tussen beide films, vooral het terugkeren van vogels en ogen werd opgemerkt door veel respondenten. De spiegels waren duidelijker in *Psycho* (1998), vogels en gaten daartegen zag men sneller in *Psycho* (1960). Opmerkelijk is dat ramen en ogen door net evenveel respondenten in beide films opgemerkt werden.

Ivo De Cock meende dat Gus Van Sant “denkt de symboliek van Hitchcock te moeten verduidelijken”. Hij geeft als voorbeeld de vlieg die ook al in de openingsscène opduikt. Volgens Stroobant (2001, p. 42) refereert Van Sant ook al eens naar vogels wanneer Marion het geld steelt. Men zou dus verwachten dat het thema vogels meer opgemerkt zou worden in de remake. Een reden kan zijn dat in het kantoor van Norman in de remake de vogels minder angstaanjagend overkomen (omdat het duidelijke schaduwspel in de originele versie duidelijker is door o.m. de zwart-wittinten) en dus minder benadrukt worden.

Verder zou men verwachten dat het thema ogen iets sterker naar voren komt in de remake, omdat de overgang van de afvoer naar het oog van Marion meer indruk maakt bij het publiek (zie later). Ook benadrukt Van Sant de voyeuristische Norman meer.

Dezelfde theorie over de overgang aan het einde van de douchescène kunnen we toepassen op het thema van ‘gaten’, die o.m. het verval en het einde symboliseren (Biltreyst, 2008). Hier spreken de resultaten de verwachting tegen: meer mensen merken gaten op in *Psycho* (1960) dan in de remake.

Achteraf gezien was het interessanter geweest het thema ramen te vervangen door het thema vliegen, dit thema misschien had een extra dimensie toegevoegd, want ramen zijn eigenlijk een soort ‘gaten’.

G. BELEVING

De vragen die gesteld werden in het onderdeel van de beleving peilden vooral naar meeleven, voorkeur, subtiliteit, creativiteit, e. d.

De eerste vraag peilde naar het **meeleven** met de personages in beide films. Bijna de helft van de respondenten (62,9 %) leefde meer mee met de personages van de originele film.

35,5 % van de respondenten leefde vooral mee met de personages van de remake en één respondent koos ervoor niet op deze vraag te antwoorden.

Op de vraag “welke film vond u het **griezeligst**?” oordeelden 53 respondenten (of 85,5 %) dat dit van toepassing was op *Psycho* (1960), slechts een zesde van dit totaal (14,5 %) vond *Psycho* (1998) griezeliger.

Een vraag die hierbij aansluit is de vraag “wat vond u **de donkerste** film?”. Hier wijzen de resultaten dezelfde kant uit: 58 respondenten of 93,5 % kiest voor *Psycho* (1960), slechts vier van de 62 respondenten wijst *Psycho* (1998) aan als donkerder.

De volgende vraag “wat vond u de **gemakkelijkste film om te volgen**” is interessant om te vergelijken met een vraag uit het voorgaande montage-onderzoek, namelijk: “waar kon u het vlotst volgen”. We geven eerst een kort overzicht van de resultaten van deze vraag. Drie respondenten duiden beide films aan, twee respondenten geen van beide films. Driemaal meer deelnemers duiden Van Sants remake aan (44 mensen of 71 %) als makkelijker om te volgen dan Hitchcocks origineel (13 antwoorden of 21 %).

Laten we de antwoorden van beide vragen nu eens vergelijken:

waar kon u het vlotst volgen? * wat vond u de gemakkelijkste film om te volgen Crosstabulation

Count	wat vond u de gemakkelijkste film om te volgen				Total
	Geen antwoord	psycho 60	psycho 98	beide films	
waar kon u het vlotst volgen? geen antwoord	1	1	0	0	2
psycho 60	1	11	6	1	19
psycho 98	0	1	37	1	39
beide films	0	0	1	1	2
Total	2	13	44	3	62

Chi-Square Tests

	Value	df	Asymp. Sig. (2-sided)
Pearson Chi-Square	52,799 ^a	9	,000
Likelihood Ratio	40,974	9	,000
N of Valid Cases	62		

a. 13 cells (81,3%) have expected count less than 5. The minimum expected count is ,06.

Uit de chi²-test blijkt dat meer dan 20 % van de gevallen een *expected count* kleiner dan 5 hebben, ook aan de voorwaarde dat de *minimum expected count* 1 is, wordt niet voldaan. We mogen de chi²-waarde en significantie dus niet interpreteren.

Van de twee respondenten die op de eerdere vraag beide films aankruisten, duidt nu slechts één respondent terug beide films aan. De andere kiest voor *Psycho* (1998). In de nieuwe vraag “wat vond u de gemakkelijkste film om te volgen?” duiden drie respondenten beide films aan. De twee respondenten die vorige keer wel een specifieke film aanduiden, kozen op dat moment elk voor een andere film. Verder is er een kleine opschuiving naar *Psycho* (1998) merkbaar, vijf mensen die het *vlotst* volgden in *Psycho* (1960) kunnen blijkbaar *gemakkelijker* volgen in *Psycho* (1960).

Een volgende vraag peilde naar de **geloofwaardigheid** van beide films. 42 respondenten (of 67,7 %) vinden het verhaal geloofwaardiger in een setting van de jaren zestig. Negentien respondenten vinden het (zelfde) verhaal van de remake geloofwaardiger. Respondent 56 merkt hierover op: “Ik vond het oude verhaal en oude dialogen raar aandoen in film”. Eén respondent beantwoordde deze vraag niet.

Op de vraag welke film het **mooist**, meest esthetisch is antwoordden 53 respondenten *Psycho* (1960) en slechts negen *Psycho* (1998).

45 (72,6 %) wil *Psycho* (1960) later **nog eens zien**, 16 willen *Psycho* (1998) zien. 1 antwoordt niet. Interessant bij deze vraag is te zeggen dat na het invullen van de vragenlijst de respondenten de kans geboden werd om het vervolg van één van beide films te zien (vanaf de douchescène). Ongeveer 45 deelnemers kozen ervoor het vervolg van het verhaal te zien, waarvan slechts één deelnemer liever het vervolg van de remake wou zien.

Op de vraag “**welke film duurt het langst**” antwoorden drie mensen niet, 50 kiezen voor de originele film en acht voor *Psycho* (1998). Één iemand kiest voor beide films. Toch verbazend dat men ervaart dat de versie die ze het liefst bekijken ook langer duurt (terwijl er tot de douchescène geen verschil is in tijd). We zouden het omgekeerde verwachten.. Het tempo ligt uiteraard wel hoger in de remake, dit werd reeds besproken bij het onderdeel van de montage.

Er werd hen verder gevraagd “**aan welke film denkt u bij *Psycho***”. Hoewel 60 respondenten voor de originele film kozen, duiden nog twee mensen de remake aan. Bij diepere focus op deze twee gevallen (respondenten 30 en 40) kan men zien in de bijgevoegde tabel in bijlage 4 dat respondente 30 *Psycho* (1998) als enige versie van de twee al gezien had, dus is het niet verwonderlijk dat ze de naam *Psycho* met de remake associeert. Merkwaardiger is het geval van respondent 40, die beide films nog niet gezien had en toch de naam *Psycho* met de remake associeert. Het is de respondente die voluit haar voorkeur toegeeft voor de remake in de open vragen, en opmerkte als reden waarom ze het verschil in kleur en zwart-wit belangrijk vond: “beelden in kleur zijn beter”.

De **subtielste** versie is volgens 44 mensen de eerste, volgens 17 de remake en volgens één persoon geen van beide. Misschien was het ook interessant geweest om de respondenten hun antwoord op deze vraag te laten duiden bij de open vragen, want verschillende redenen kunnen gevonden worden voor zowel Hitchcock als Van Sant aan te duiden omdat ze beiden op hun manier zeer subtiel zijn te werk gegaan. Toch is de voorkeur voor *Psycho* (1960) ook een vaak terugkerend antwoord bij de open vragen: “Subtiliteit in dialoog en mise-en-scène versus vingerdik erop gesmeerd” (respondente 21).

Een vraag waarop deze opmerking ook van toepassing is, is de vraag: “wat vond u de **meest creatieve film**” met als resultaat 50 mensen die kozen voor *Psycho* (1960). Volgens 11 is *Psycho* (1998) creatiever en volgens 1 iemand geen enkele film.

H. NARRATIEF ONDERZOEK

H.1. PERSONAGES

MARION CRANE

Als eerste personage wordt Marion besproken, het eerste hoofdpersonage ooit dat halfweg de film sterft. Er werd de respondenten gevraagd elke karaktertrek een cijfer van 1 tot 5 toe te kennen voor beide films naarmate ze vinden dat de karaktertrek van toepassing was op Marion. Ik onderzocht in hoeveel gevallen er een hoger cijfer werd toegekend aan de originele *Psycho* dan aan de remake. Vervolgens telde ik het aantal gevallen waar hetzelfde cijfer werd toegekend. Op deze manier kunnen we vaststellen hoezeer de karakterinvulling in beide versies verschilt volgens het publiek.

De interessante gevallen zijn de karaktertrekken waar een groot verschil merkbaar is tussen beide films. In drie gevallen is er een verschil van meer dan 20 deelnemers in antwoorden. Deze worden dan ook meer uitgebreid besproken. In tegenstelling tot vorige onderdelen wordt er geen chi²-berekening gevoegd bij de kruistabellen van deze gevallen. We onderzoeken wel de samenhang, maar we interpreteren vooral de frequenties van de kruistabellen, meer dan de statistische samenhang te willen berekenen.

Een eerste eigenschap is **achterdochtigheid**. 38 respondenten (of 61,3 %) kenden een hoger cijfer toe aan Marion in de originele film, 13 respondenten kennen hetzelfde cijfer toe en slechts 11 kennen een hoger cijfer toe aan Marion uit *Psycho* (1998). Thomas Stroobant (2001, p. 52) merkt net het tegengestelde op wanneer hij de Marion uit de remake beschrijft als “meer op haar hoede” en hij geeft het voorbeeld dat ze wantrouwiger is wanneer Norman terugkomt om haar eten aan te bieden.

hoezeer vind je Marion achterdochtig in psycho 60 * hoezeer vind je Marion achterdochtig in psycho 98 Crosstabulation

Count

		hoezeer vind je Marion achterdochtig in psycho 98					Total	
		geen antwoord	helemaal niet	een beetje	noch wel, noch niet	behoorlijk		heel erg
hoezeer vind je Marion achterdochtig in psycho 60	geen antwoord	1	0	0	0	0	0	1
	een beetje	0	0	1	0	2	1	4
	noch wel, noch niet	0	1	3	1	4	1	10
	behoorlijk	0	0	4	9	7	3	23
	heel erg	0	0	3	7	11	3	24
Total		1	1	11	17	24	8	62

Bovenstaande tabel maakt duidelijk dat in de originele versie meer respondenten Marion ‘heel erg’ achterdochtig vonden, in de remake kozen de meeste mensen ervoor Marion ‘behoorlijk’ achterdochtig te noemen.

Marion lijkt in beide films even **moedig** te zijn: 13 deelnemers (21%) gaf een hoger cijfer aan Janet Leigh en 13 % gaf een hoger cijfer aan Anne Heche. 36 mensen kozen voor hen hetzelfde cijfer te geven. De meeste antwoorden waren in beide films dat Marion ‘noch wel, noch niet’ moedig is.

Verder lijkt Marion in de eerste film iets **onschuldiger**: 26 respondenten beslissen om haar een hoger cijfer te geven dan in de tweede film. Ze menen vooral dat ze ‘een beetje’ onschuldig is. 19 deelnemers geven in beide films hetzelfde cijfer. 17 mensen geven haar een hoger cijfer in de remake, het merendeel van mening dat ze ‘helemaal niet’ onschuldig is. Thomas Stroobant (2001, p. 42) stelt ook in zijn vergelijkende analyse dat waar het geflirt tussen de baas en Marion in de originele film subtiel is, dit meer overdreven wordt gebracht in de remake d.m.v. camerastandpunten en tekstveranderingen”. Respondente 21 merkt op “Marion Crane in 1e film: interessant personage, in 2e film: fletser , veel minder onschuldig/sympathiek (volgende alinea). Minder indrukwekkende vrouw”.

Opvallend is dat 26 respondenten of 41 % Marion gespeeld door Janet Leigh veel **sympathieker** vindt. 21 respondenten vinden beide Marions even sympathiek en slechts vijf deelnemers vinden dat Marion in de remake meer sympathie opwekt.

hoezeer vind je Marion sympathiek in psycho 60 * hoezeer vind je Marion sympathiek in psycho 98 Crosstabulation

Count

		hoezeer vind je Marion sympathiek in psycho 98					Total
		helemaal niet	een beetje	noch wel, noch niet	behoorlijk	heel erg	
hoezeer vind je Marion sympathiek in psycho 60	helemaal niet	2	1	0	5	0	8
	een beetje	5	4	1	5	0	15
	noch wel, noch niet	0	2	7	1	0	10
	behoorlijk	0	8	7	7	2	24
	heel erg	0	2	1	1	1	5
Total		7	17	16	19	3	62

In een diepgaander onderzoek van de karaktertrek ‘sympathiek’ kunnen we opmerken dat het publiek in beide films Marion het meest ‘behoorlijk’ sympathiek vindt. Toch zien we dat in de originele film de antwoorden minder gespreid zijn dan in de remake, waar ‘een beetje’ en ‘noch wel, noch niet’ van aantal dicht aanleunen bij ‘behoorlijk’.

Met betrekking tot de eigenschap ‘**gevaarlijk**’ valt geen groot verschil op te merken. Veertien respondenten vinden Marion gevaarlijker in de eerste film, tien in de remake. Maar liefst 38 mensen gaven hetzelfde cijfer. In beide films werd massaal het antwoord ‘helemaal niet’ gegeven. Marion wordt dus bijzonder ongevaarlijk bevonden.

Vervolgens kwam **impulsiviteit** aan bod. Net als de karaktertrek moedig krijgen beide Marions dertien keer een hoger cijfer in elk van de films. 36 respondenten kozen ervoor hen hetzelfde cijfer toe te kennen. Opvallend is dat in beide films Marion zeer veel ‘behoorlijk’ moedig gevonden wordt. Toch beschreef Thomas Stroobant (2001, p. 64) Anne Heche die Marion speelt als “uitzinniger”, bijvoorbeeld wanneer ze danst op haar kamer.

Het grootste verschil wordt waargenomen in Marions **angst**: 43 of 69,4 % kenden Janet Leigh als Marion een hoger cijfer toe dan aan Anne Heche als Marion, terwijl dat slechts acht keer het geval was in *Psycho* uit 1998. Elf deelnemers kenden hetzelfde getal toe.

hoezeer vind je Marion angstig in psycho 60 * hoezeer vind je Marion angstig in psycho 98
Crosstabulation

Count		hoezeer vind je Marion angstig in psycho 98					Total
		helemaal niet	een beetje	noch wel, noch niet	behoorlijk	heel erg	
hoezeer vind je Marion angstig in psycho 60	Een beetje	1	2	2	2	1	8
	noch wel, noch niet	0	2	3	2	0	7
	behoorlijk	1	6	13	3	1	24
	heel erg	2	4	7	7	3	23
Total		4	14	25	14	5	62

De tabel geeft zeer duidelijk aan dat Marion in *Psycho* (1998) vooral ‘noch wel, noch niet’ angstig bevonden wordt. In de originele film meent het publiek dat ze ‘behoorlijk’ tot ‘heel erg’ angstig is.

Een andere karaktertrek met een groot verschil is **assertiviteit**: 11 mensen of 17,7 % vinden de originele Marion meer assertief, 29 kennen hen hetzelfde getal toe en maar liefst 22 deelnemers vinden Marion in de remake assertiever, dit is het dubbele. In de laatste versie is het meest gegeven antwoord dan ook dat ze ‘behoorlijk’ assertief is. In de originele versie werd Marion vooral ‘een beetje’ assertief bevonden. Thomas Stroobant schreef in zijn vergelijkende analyse (2001, p. 59) dat Anne Heche een agressievere Marion speelt, wat duidelijk wordt bij haar ontmoeting met de politieman. Agressiviteit en assertiviteit zijn dan ook twee karaktertrekken die vaak hetzelfde worden ervaren.

Zelfzekerheid ten slotte is de laatste van de eigenschappen waar we een belangrijk verschil zien tussen beide versies. 25 respondenten kozen ervoor de tweede Marion die ze zagen een hoger cijfer toe te kennen, 36 van de 62 respondenten vonden haar 'behoorlijk' zelfzeker. 14 respondenten zagen Marion zelfzekerder in *Psycho* (1960), met als meest gegeven antwoord dat ze 'een beetje' zelfzeker is. Respondent 27: "de '60-versie is veel timider dan de '98". 23 respondenten zagen in de twee films een even zelfzekere Marion. Thomas Stroobant (2001, p. 56) merkt op dat Marion bijvoorbeeld veel minder twijfelt in de remake om het geld te stelen.

Over Marion kunnen we dus concluderen dat ze in de originele film veel achterdochtiger, sympathieker en angstiger overkomt. Ze lijkt iets onschuldiger en gevaarlijker, maar in beide gevallen niet heel erg. Meer dan in de originele film vindt men Marion in de remake behoorlijk assertief en behoorlijk zelfzeker. In beide versies wordt ze even moedig en impulsief bevonden.

NORMAN BATES

Laten we nu even op Norman Bates focussen, het tweede hoofdpersonage in *Psycho*. Veel recensenten hadden kritiek op de andere rolinvulling van beide karakters, dus het lijkt interessant om ook zijn personage eens door de publieke meningmolen te draaien.

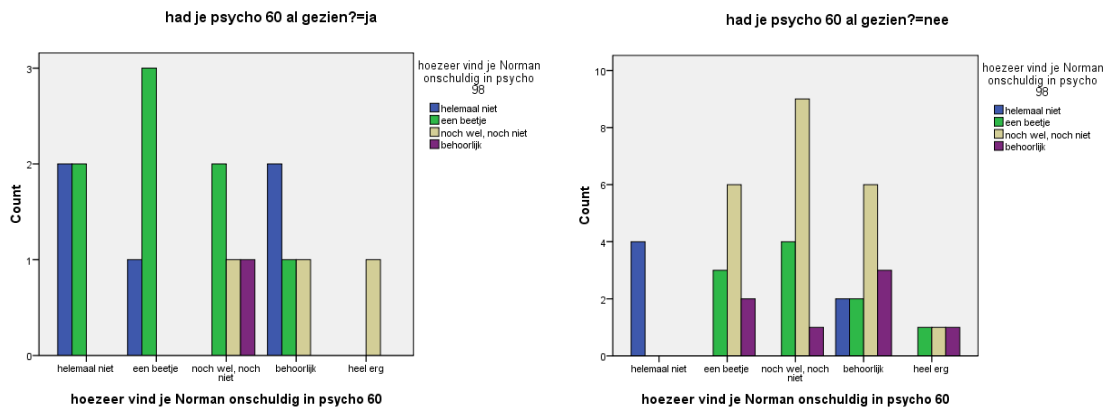
Norman Bates komt in de originele film iets impulsiever over. Elf respondenten gaven hem een hoger cijfer voor **impulsiviteit** in *Psycho* (1960), zes respondenten voor *Psycho* (1998). Maar liefst 45 respondenten kenden eenzelfde cijfer aan beide versies toe.

Een miniem verschil valt ook op te merken tussen beide versies voor de eigenschap '**gevaarlijk**'. 22 respondenten gaven Norman een hoger cijfer in de originele film, 27 respondenten vonden hem gevaarlijker in de remake. 13 respondenten gaven hetzelfde cijfer en het meest gegeven antwoord was 'behoorlijk' gevaarlijk.

Een andere vraag waar de antwoorden dicht bijeenlagen was hoe **sympathiek** Norman is in beide films. Hij blijkt sympathieker te zijn in de originele film. 20 respondenten gaven hem een hoger cijfer dan de remake, 27 mensen gaven hetzelfde cijfer en 15 respondenten vonden Norman sympathieker overkomen in de tweede versie.

Verder lijkt Norman **onschuldiger** in Hitchcocks film. 25 mensen kenden Anthony Perkins een hoger cijfer toe tegenover 15 die Vince Vaughn een hoger cijfer gaven. 25 respondenten vinden beide Normans even onschuldig. Thomas Stroobant (2001, p. 51) beschrijft Perkins dan ook als jongensachtiger dan Vaughn. Misschien is het hier interessant even de mensen die de afloop van de

film kennen apart te bestuderen van anderen, omdat de perceptie van Normans onschuldig heel erg kan afhangt van het feit of men al dan niet op de hoogte is van de ontknoping.



Het valt heel erg op dat de mensen die de film reeds zagen Norman veel minder onschuldig vinden. De kleuren groen en blauw primeren in het eerste staafdiagram. Ze vinden verder ook dat de tweede Norman die ze zagen (gespeeld door Vince Vaughn) minder onschuldig overkwam. Deze bevinding zien we terugkomen bij de respondenten die de film nog niet zagen, zij het in mindere mate.

Hoezeer vind je Norman onschuldig in psycho 98

		helemaal niet	een beetje	noch wel, noch niet	behoorlijk	Total	
Hoezeer vind je Norman onschuldig in psycho 60?	Psycho gezien	helemaal niet	2	2	0	0	4
		een beetje	1	3	0	0	4
		noch wel, noch niet	0	2	1	1	4
		behoorlijk	2	1	1	0	4
		heel erg	0	0	1	0	1
		Total	5	8	3	1	17
Hoezeer vind je Norman onschuldig in psycho 60?	Psycho niet gezien	helemaal niet	4	0	0	0	4
		een beetje	0	3	6	2	11
		noch wel, noch niet	0	4	9	1	14
		behoorlijk	2	2	6	3	13
		heel erg	0	1	1	1	3
		Total	6	10	22	7	45

Het opmerkelijkste verschil is de beleving van Norman Bates' **voyeurisme**: in de originele film gaven veel minder mensen een hoger cijfer dan aan de remake: 3 of 74,8 % tegenover 47 respondenten. 12 gaven hetzelfde cijfer. 44 mensen vonden Norman 'heel erg' voyeuristisch in *Psycho* (1998), 36 deelnemers noemden Norman in *Psycho* (1960) 'behoorlijk' voyeuristisch. Thomas Stroobant (2001, p. 36) schrijft dat het voyeuristische (standpunt) verloren gaat in de remake, en dit maakt het moeilijk voor de kijker zich te blijven identificeren.

hoezeer vind je Norman voyeuristisch in psycho 60 * hoezeer vind je Norman voyeuristisch in psycho 98 Crosstabulation

Count

		hoezeer vind je Norman voyeuristisch in psycho 98				Total
		helemaal niet	noch wel, noch niet	behoorlijk	heel erg	
hoezeer vind je Norman voyeuristisch in psycho 60	helemaal niet	1	0	0	0	1
	een beetje	0	0	5	6	11
	noch wel, noch niet	0	1	3	3	7
	behoorlijk	0	1	5	30	36
	heel erg	0	0	2	5	7
Total		1	2	15	44	62

Verder blijkt Norman in de eerste film ook veel **angstiger** over te komen dan in de remake: 25 hogere cijfers tegenover 4. 33 respondenten kenden Norman hetzelfde cijfer toe. Onderstaande cijfers tonen aan dat de meerderheid Norman in *Psycho* (1960) 'behoorlijk' angstig vindt en in *Psycho* (1998) 'een beetje' angstig.

hoezeer vind je Norman angstig in psycho 60 * hoezeer vind je Norman angstig in psycho 98 Crosstabulation

Count

		hoezeer vind je Norman angstig in psycho 98					Total
		helemaal niet	een beetje	noch wel, noch niet	behoorlijk	heel erg	
hoezeer vind je Norman angstig in psycho 60	helemaal niet	4	0	0	0	0	4
	een beetje	1	15	2	1	0	19
	noch wel, noch niet	1	3	4	1	0	9
	behoorlijk	1	7	9	9	0	26
	heel erg	0	1	1	1	1	4
Total		7	26	16	12	1	62

In de remake lijkt volgens het publiek het personage van Norman meer **zelfzeker**: 23 respondenten gaven hem een hoger cijfer dan in de originele film. 34 gaven hetzelfde cijfer en vijf mensen of 8,1 % vonden Norman zelfzekerder in de gedaante van Anthony Perkins. Stroobant (2001, p. 85) merkte in zijn vergelijkende analyse op dat Norman meer tekst krijgt over Marions persoonlijkheid in de remake. Hierdoor lijkt hij minder verlegen en dus zelfzekerder in de tweede versie.

Als laatste eigenschap onderzoeken we wie het meest **intrigerend** overkomt. Meer dan dubbel zoveel mensen menen dat de eerste Norman die ze zagen meer intrigerend is (29 hogere cijfers). 22 respondenten gaven hetzelfde cijfer en elf respondenten vinden dat Vince Vaughn als Norman Bates meer intrigerend overkomt. Ivo De Cock (1999, p. 19) stelt vast dat Vaughns Norman van de meet af duidelijk gestoord is, terwijl bij Anthony Perkins de waanzin schuilgaat achter kwetsbaarheid.

We kunnen besluiten dat Norman Bates in de originele *Psycho* iets impulsiever en sympathieker bevonden wordt. Hij komt heel wat onschuldiger en meer intrigerend over. In de remake belichaamt Vince Vaughn een iets gevaarlijker, minder angstig, veel voyeuristischer en zelfzekerder personage.

H.2. TIJD, RUIMTE EN HANDELINGEN

Deze laatste gesloten vragenronde bevroeg de respondenten naar hun beleving van de douchesequentie, het laatste fragment dat ze te zien kregen.

De **meest lugubere** sequentie zag de meerderheid van de toeschouwers in *Psycho* (1998), dit tegenover de meerderheid die *Psycho* (1960) het donkerste vond in de belevingsvragen. Thomas Stroobant (2001, p. 57) stelde ook in zijn vergelijkende analyse vast dat (gekleurd) bloed het geheel luguberder maakt in de remake. Het verschil is niet zo groot (34 tegenover 28 stemmen – 45 % tegenover 55 %) maar toch opvallend.

53 respondenten zagen **de grootste spanningsopbouw** in *Psycho* (1960). Dat is bijna vier keer zoveel als de negen die meer spanning voelden in de opbouw van *Psycho* (1998). Over dit onderwerp werden ook enkele opmerkingen gegeven over de opbouw bij de uitleg die de respondenten gaven waarom ze meer respect hadden voor Hitchcock (of Van Sant): “De opbouw is veel meer verzorgd zoals in een thriller” (respondent 58) of “Hij bracht een sterke horrorfilm met ongewone opbouw” (respondent 49). Deze respondent schreef ook dat hij zijn beste vriend zeker “geen spoilers” zou verklappen. Verder zouden ook een tiental respondenten aan hun beste vriend uit zichzelf vermelden dat de film een sterke spanningsopbouw heeft. Respondente 44 zou wel zeggen: “Dat hij spannend is voor een oude film, maar niet mag vergeleken worden met een hedendaagse film qua spanning”.

41 respondenten zagen juist in dat in *Psycho* (1998) **meer messteken** worden gegeven. Thomas Stroobant telde in zijn cinematografische vergelijking elf steken in de remake en acht in de originele film. 20 respondenten dachten het omgekeerde. Eén respondent dacht dat in beide films evenveel messteken werden gegeven.

De volgende vraag peilde naar waar er **het meeste bloed** te zien was: slechts twee respondenten vonden dit geval in *Psycho* (1960), 60 deelnemers (96,8 %) zagen in *Psycho* (1998) meer bloed. Dat is uiteraard te wijten aan het feit dat het bloed kleur heeft in de remake. Een andere reden is dat de censuur helemaal niet meer zo streng toekijkt als in de jaren zestig op ‘de mate van bloederigheid’.

Het **best gekozen douchegordijn** zag de meerderheid in de originele film. Toch is het verschil niet groot (36 tegenover 26). Ook hier zijn enkele opmerkingen over gegeven in het kwalitatieve gedeelte, o. m. het beeld dat volgens respondent 18 het meest blijft hangen van *Psycho* (1998): “Het langharige ‘monster’ dat blijft steken”, en nog twee andere respondenten merken op dat een groot verschil tussen beide films is dat het “duidelijker is dat de moeder moordt in de tweede versie”.

Thomas Stroobant en Ivo De Cock (1999, p. 19) merken op dat “de langzame nadering van de belager een verrassingsaanval wordt” in plaats van een suspensemoment. Van Sant koos voor een gordijn waar je niet goed ver door kan kijken. De strijkers vallen ook pas in na het geschreeuw, waardoor de impact van het mes verzwakt wordt (Stroobant, 2001, p. 54).

I. OPEN VRAGEN

57 respondenten hebben **meer respect voor** de regisseur Alfred Hitchcock en zij vormen maar liefst 91,9 % van het totaal. Drie deelnemers (4,8 %) kozen voor Gus Van Sant, en twee respondenten respecteren beide auteurs evenveel, zij maken 3,3 % uit van de populatie.

Gevraagd naar hun **redenen** antwoorden 29 respondenten dat ze Hitchcock meer waarderen omdat hij de originele of eerste versie bedacht had.

Veertien antwoorden letterlijk dat ze minder respect hebben voor Gus Van Sant omdat hij niets of weinig had toegevoegd, en verder:

“is de andere eerder een ‘na-aper’” (respondente 7)

“heeft hij zich er precies gemakkelijk vanaf gemaakt” (respondente 44)

“heeft Hitchcock de film gemaakt, en den (sic) anderen gepikt” (respondente 62)

“is het uiteindelijk toch maar een eenvoudige remake, het masturberen buiten beschouwing gelaten ...” (respondent 38)

“de andere heeft alles afgekeken! En had zelf weinig inbreng” (respondent 10)

“is herwerken gemakkelijker dan creëren” (respondent 4).

Enkele respondenten suggereren wel dat Hitchcock het verhaal écht bedacht heeft, terwijl Hitchcock de plot niet zelf schreef; *Psycho* is een namelijk adaptatie van de novelle van Robert Bloch uit 1959. “Hij kwam met het idee” (respondente 6), “Hij heeft het concept zelf uitgevonden” (respondente 7), “Hij creëerde de originele versie van het script”.

Acht respondenten vonden Hitchcocks regie indrukwekkender dan die van Gus Van Sant omwille van “het vernieuwendere karakter van de film”. Hierbij zijn voorbeelden legio: “Hij was meer doordacht op gebied van enscenering, licht, ...” (respondent 1), “Hij ging vernieuwender te werk; goed gekozen camerahoeken” (respondent 9), “De originaliteit van de manier van filmen en in beeld brengen, zeer sterk al zo vroeg” (respondent 14), “Bepaalde filmtechnieken werden voor het eerst geïntroduceerd” (respondent 27), “In die tijd vernieuwend qua camerastandpunt, spanningsopbouw, ...” (respondent 28).

Zes mensen respecteren Hitchcock meer omdat hij beperkter was in middelen eind de jaren vijftig: “(Hitchcock) het toch het eerst gedaan heeft en met veel minder middelen” (respondent 19), “Hij met beperktere middelen moest werken. Er gebeuren eigenlijk niet zo veel erge dingen, maar toch slaagt hij erin om een beklemmende sfeer te creëren” (respondente 35).

Op de vraag “**wat zou je je beste vriend vertellen over *Psycho* (1960)**” kwamen veel dezelfde antwoorden terug:

Een tiental respondenten zouden benadrukken dat de film spannend is en merken op dat hij een goede opbouw heeft.

Twaalf respondenten zouden iets in de trant zeggen van “moet je zeker zien”. Om respondent 9 te citeren: “Niet gezien? Zeker huren, dit is een gat in uw cultuur!”. Hierbij aansluitend noemden tien respondenten *Psycho* (1960) “een klassieker”. Respondente 21 verwoordt het als volgt: “Niet de meest onvoorspelbare film verwachten, maar wel een immens intrigerend en beroemd stukje filmgeschiedenis”.

Verder zouden tien respondenten het aspect zwart-wit vernoemen. Een zestal schrijft dat de film “oud” is en in een “oude stijl” gemaakt werd. Hierbij kan ook vermeld worden dat vijftien respondenten hun vrienden zouden waarschuwen voor de traagheid, twee dat de film inspanning vergt om te zien, en een respondent “dat je er je tijd voor moet nemen”. Twee antwoorden ten slotte iets in de trant van “je moet ervoor zijn”.

Men zou verder opmerken dat *Psycho* (1960) een beetje lachwekkend (vier opmerkingen) overkomt of grappig (twee opmerkingen) is. “Beetje verouderd zodat hij minder spannend maar eerder grappig wordt” (respondent 7).

Twee respondentes zouden “de zalige kledij” benadrukken: “PuntBH’s! Madonna!” (respondente 6).

De antwoorden op de vraag “**Wat zou je je beste vriend vertellen over *Psycho* (1998)**” verschilden ook niet erg veel van elkaar:

Zestien deelnemers vermelden het remakeaspect, dat het een moderne kopie is.

Achttien mensen zouden hun beste vriend aanraden de originele film te bekijken omdat die beter zou zijn.

Zes zouden de minieme verschillen met het origineel benadrukken.

Vijf deelnemers noemen de remake belachelijk. Hier wordt ook weer opgemerkt dat *Psycho* (1998) de tweede was in rij om te bekijken.

Interessant is dat vier respondenten hier schrijven dat de remake eenvoudiger is om naar te kijken, respondent 29 zegt het als volgt: “Je kan je beter inleven omdat alles er meer uitziet zoals jij het kent”, “De problemen, gedachten worden beter uitgelegd. Er kan geen verwarring bij de kijker ontstaan” (respondent 42).

Ook dat de acteurs bekend zijn (“Vince Vaughn” , “Viggo” of respondent 57: “Aragorn speelt erin mee”) valt verschillende respondenten op. De respondenten en acteurs van de remake zijn natuurlijk een kind van hun tijd. De acteurs van de originele film waren toendertijd ook bekend bij het publiek, Janet Leigh had net meegespeeld in *Touch of Evil* (1958).

Ook hier merken enkele respondentes de kledij op: “gebruik parasol en zonnebril” (respondent 33), “het lelijke roze pakje voor op haar werk” (respondent 31).

Bij de vraag **welk beeld het meeste blijft van *Psycho* (1960)** moeten we rekening houden met het feit dat het publiek beide films zag tot en met de douchescène en deze dus ook het laatste was wat ze hadden gezien. Vele respondenten vermelden dan ook de douchescène (28), drie mensen vermelden specifiek “Marions hand aan het douchegordijn” en drie merken de originele overgang van de afvoer naar Marions oog op.

Verrassend blijft “Marion in de auto wanneer het regent” negen mensen bij als sterkste beeld, terwijl niemand dit beeld in de remake vermeldt. Ivo De Cock (1999, p. 19) geeft ‘de autorit van Marion tijdens de zondvloed’ aan als voorbeeld van de manier waarop Hitchcock dreiging en onrust creëerde met eenvoudige middelen en dat “Calqueren alleen niet volstaat om ook impact te kopiëren”.

Vier respondenten onthouden vooral de beeltenis van het Bateshuis, terwijl niemand hierop wijst in de remake. Stroobant (2001, p. 37) wijst op de neon die Van Sant toevoegt en het feit dat lila alles licht en zomers maakt. “het huis heeft niet meer dezelfde charme, het is *geupdatet*”.

Zes deelnemers vernoemden de ‘vogelkamer’, “opgezette beesten” (respondent 13) of zoals respondent 53 het plastisch uitdrukt: “Norman tussen zijn vogels”.

Uiteraard werd ook gevraagd **welk beeld het meest blijft van *Psycho* (1998)**.

Precies evenveel respondenten onthielden in de remake de douchescène, maar zeven vermelden hier expliciet Marions ogen die ronddraaien. Vijf respondenten blijft vooral het beeld van “Marion dood in bad” bij. Zoals verwacht vallen ook vier respondenten de zichtbare messteken in de rug op.

Verder beschrijven negen respondenten de masturberende Norman die als beeld dat ze onthielden. Respondent 4 verwoordt het als volgt: “het geluid van flappende vogels dat overgaat in MASTURBATIE”.

Vijf respondenten zijn onder de indruk van de kont van Viggo Mortensen, om het met de woorden van respondent 48 te zeggen: “Viggo naakt aan het raam! OMG!”.

Gevraagd naar **de belangrijkste verschillen** tussen de twee films antwoorden 31 mensen kleur.

Zeven mensen vonden de remake seksueler getint. Twee hiervan vermelden expliciet het masturberen van Norman en twee vermelden het naakt, waarvan er één vindt dat het onfunctioneel is.

Velen vermelden een ander tijds kader. Respondente 5: “Psycho 60 is de vrucht van zijn tijd, Psycho 98 is een mislukte poging om een historische film actueel te maken” of “de personages van 98 waren noch in een 60-stijl, noch in een 90-stijl; ze pasten zó niet terwijl ik dat gevoel niet had bij de eerste” (respondente 24), “Feit dat de remake niet meer overkomt omdat concept/technieken verouderd zijn” (respondente 28) en enkele deelnemers merken op “98 is een rare mix tussen moderne film, ouderwetse dialogen en muziek” (respondent 45).

Acht mensen vermeldden de andere invulling van de karakters van de personages. Deze reacties werden reeds besproken in hoofdstuk H.1.

Vijf respondenten vonden de muziekinvulling verschillend, de originele brengt volgens hen meer spanning mee, waarvan één respondent het ‘téveel spanning’ vindt.

Elf vonden de tweede film vlotter en/of vonden de scènes in de originele *Psycho* langer. “98 is sneller, vlotter, naturel” (respondent 18).

Negen respondenten zien een verschil in snelheid en ritme. “Iets hoger tempo” (respondent 54), “De snelheid waarmee de beelden elkaar opvolgen” (respondent 25).

Verskillende respondenten hebben het over de acteerprestaties of acteurkeuze, maar ze zijn het niet altijd met elkaar eens:

“In *Psycho 60* is de actrice die Marion speelt meer expressief. Norman Bates is een beter gekozen acteur in *Psycho 60*” (respondente 39).

“De acteevorm die gebruikt wordt in beide films past in oude film, maar niet in de hedendaagse (respondente 44).

“Mooie, smaakvolle personages van het origineel vs. lelijke, gewone personages in de remake” (respondent 13) en “60: stijlvolle, subtiele acteerprestaties, 98: overdreven, slechte acteerprestaties” (respondent 31).

“Norman Bates goed gespeeld in 98!” (respondent 47) en “Norman Bates acteert beter in 98” (respondent 19) tegenover “Norman is overtuigender in 60!” (respondent 36).

“Negatieve vlotheid van de remake tegenover akelige houderige acteerstijl origineel” (respondent 21) en “Norman Bates is overtuigender, duidelijker psycho in de remake” (respondent 55).

“98: Slechte keuze van acteurs! Ze hadden meer verschillen moeten zoeken in voorkomen!” (respondent 9).

CONCLUSIE

Het eerste luik van het literatuuronderzoek dat publiekstudies in het algemeen onderzocht bracht vooral naar voor dat publiekstudies trachten het verschil te maken met klassieke filmtheorieën door aandacht aan de kijker en diens beleving te geven. We onthouden vooral David Morley's baanbrekende *Nationwider* studie, dat de eerste aanzet gaf tot het kwalitatief onderzoek met aandacht voor de verschillende lagen van de bevolking. In de bespreking van de traditie van de cultural studies leerden we dat Stuart Hall aan de basis van de ontwikkeling ervan lag. Hij legde de klemtoon op massacommunicatie en het bestuderen van de impact ervan op de kijker. De actieve kijker en onderzoeker worden centraal gesteld en concrete kijkers vertellen over hun beleving van een specifieke film.

De techniek van de receptiestudie analyseert zowel de boodschap als de observatie, wat aangewezen is in het onderzoek naar een bepaalde beleving. Verder verzamelt de receptiestudie een verscheidenheid van onderzoeksmethoden. Dit onderzoek maakt met zijn vragenlijst ook een combinatie van verschillende gesloten ja/nee-vragen met open (kwalitatieve) vragen .

Uit het hoofdstuk over *Psycho* onthouden we vooral dat volgens Gus Van Sant een remake van *Psycho* afbreuk doet aan de klassieker door er een eigen stempel op te drukken. Hij wilde een letterlijke remake van *Psycho* (1960) maken als eerbetoon aan de *master of suspense*. Net als de hevige reacties en kritiek op de remake werd ook na het uitbrengen de originele *Psycho* in 1960 met gemengde reacties onthaald. Maar *Psycho* werd een grote hit in de zomer, terwijl *Psycho 98* slechts op de appreciatie van een kleine minderheid kan rekenen. Verder is nu ook duidelijk dat Alfred Hitchcock voor de verfilming van de novelle van Robert Bloch zeer bewust voor zwart-wit koos. Het feit dat de kleurfotografie al in gebruik was, wijst erop dat Hitchcock zeer zorgvuldig gebruik maakte van de schakeringen van zwart en wit om zijn keuze te motiveren. Bij *Psycho* (1998) kunnen we verwijzen naar pastelkleuren en de prominentheid van de kleur groen als kleur van verderf. De kleuren werden dus bewust gekozen om het verhaal en de sfeer te ondersteunen.

In het tweede, methodologisch luik wordt getoond hoe het onderzoek in zijn werk is gegaan. De voorbereidingen die bij het onderzoek kwamen kijken worden uitgebreid besproken - van het opstellen van de vragenlijst tot de verwerking ervan. Verder werd ook aandacht aan de respondenten geschonken: op welke manier ze gerekruteerd werden en hoe ze verdeeld zijn onder verschillende demografische variabelen. Het was een overwegend vrouwelijk publiek: 40 vrouwen en 22 mannen bekeken de twee films. De overgrote meerderheid van de deelnemers was tussen de 20 en 25 jaar, en aangezien bijna iedereen nog studeerde kon er niet echt iets opgemaakt worden uit hun diploma; tenzij dat vooral studenten taal- en letterkunde en communicatiewetenschappen gemotiveerd waren om te

komen kijken. De minder sterke punten van het onderzoek werden aangestipt bij de kritische opmerkingen: het feit dat *Psycho* niet zomaar ‘een film is die hermaakt geweest is’, waarvan men zou veronderstellen dat een publiek neutraal naar beide versies zou kijken. Een ander punt waarmee we rekening moeten houden is dat de volgorde waarin beide films vertoond werden waarschijnlijk een rol zal gespeeld hebben bij de beleving van het verschil tussen de films.

De populairste genres werden besproken met aandacht voor de variabele geslacht in het kader van de filmbeleving van het publiek, vooral drama, animatiefilm en romantische komedie kenden een grote vrouwelijke voorkeur. Om een breder profiel op te kunnen stellen werden de deelnemers ook gevraagd naar hun bioscoopbezoek (bijna anderhalf per maand), de hoeveelheid films die ze huren (bijna twee per maand), downloaden (drie per maand) en op televisie bekijken (vier per maand). Een onderzoek per geslacht toonde aan dat mannen bijna driedubbel zoveel keer downloaden dan vrouwen, maar voor de rest zijn er enkel kleine verschillen op te merken. Zeventien personen bleken *Psycho* (1960) reeds gezien te hebben en zes mensen hadden *Psycho* (1998) al gezien. In het totaal hadden vier deelnemers beide films al gezien. Opvallend is dat drie onder hen *Psycho* (1998) als eerste van de twee versies zagen.

De resultaten van de mise-en-scène toonden aan dat het publiek aanvoelde dat in de remake natuurlijker geacteerd werd en er beter gebruik gemaakt werd van kleuren en tinten. De voorkeur voor de sfeer lag dan weer in de originele film. Uit de antwoorden van de cinematografie kunnen we opmaken dat bijna iedereen een groot verschil merkt tussen kleur en zwart-wit en de meerderheid vindt dat vooral de sfeer hierdoor verandert. Ongeveer evenveel respondenten zagen nieuwere cameratechnieken in de remake zoals de betere overgang van de afvoer naar Marions oog, meer decoupage en “vloeiendere beelden en overgangen”.

Uit het montageonderzoek kwam *Psycho* (1998) zeer duidelijk als snelste film naar voren. Het publiek vond hem veel vlotter, ook om te volgen. Een terugkerende opmerking m.b.t. dit onderdeel in de open vragen is dat de originele film (te) traag zou zijn. De resultaten van de thematische analyse wezen de andere kant uit van wat men zou verwachten: sommige thema’s die Van Sant benadrukt (door ze meer op te voeren) worden net minder opgemerkt door het publiek. Uiteraard moeten we in het achterhoofd houden dat beide films niet helemaal werden vertoond, wat belangrijk is in het opmerken van bepaalde terugkerende voorwerpen.

Het onderdeel beleving bracht naar voor dat de meerderheid van het publiek de originele film veel hoger waardeert dan de remake: We konden een grote voorkeur en significante verschillen onderscheiden voor de film die ze het mooist, creatiefst en subtielst vinden. Bijna iedereen wou *Psycho* (1960) later nog eens terugzien.

Marion komt in de originele film veel sympathieker en angstiger over, net als Norman. Meer dan in de originele film vindt men Marion in de remake assertief en zelfzeker. Norman wordt heel wat onschuldiger en meer intrigerend gevonden in *Psycho* (1960). Net als Marion komt Norman in de remake zelfzekerder en minder angstig over, verder lijkt hij iets gevaarlijker en veel voyeuristischer. De meeste mensen vonden de douchescène luguberder, bloediger en zagen er meer messteken. Men zag een grotere spanningsopbouw in de originele douchescène en bij de open vragen werd dit doorgetrokken naar de hele film.

Ook uit de open vragen kwam Hitchcock als grote meneer uit de bus. Slechts twee respondenten hebben meer respect voor de regie van Van Sant. Vooral het feit dat hij “niets toegevoegd heeft” stuit tegen de borst. Uit beide films bleef vooral de douchescène in het algemeen bij, uit de remake bleven meer mensen de overgang van de afvoer naar het oog van Marion onthouden, in de originele film waren dan weer meer mensen onder de indruk van het beeld van Marion in de auto tijdens de regenbui. Een interessante vraag bleek ook wat ze hun beste vriend over beide films zouden meegeven. De eerste film werd vooral een klassieker genoemd of een film die je moet gezien hebben. Vaak werd ook de specifieke spanningopbouw vernoemd en het feit dat de film ietwat verouderd kan overkomen, en dus ook het (grappige) acteren van de acteurs. De remake zou vooral als een “moderne kopie” omschreven worden en sommigen zouden hun beste vriend aanraden om beter de originele film te bekijken. De (bekende) namen van de acteurs zouden ook vernoemd worden en het feit dat hij iets eenvoudiger is om te bekijken.

Als laatste vraag werd hen ten slotte gevraagd om de voor hen belangrijkste verschillen aan te duiden. Vooral kleur werd hier vermeld, het ritme van het verhaal en de verschillende karakterinvullingen in beide films. Ook de verschillende verwijzingen naar seks en naaktheid vielen op.

We kunnen samenvattend stellen dat het publiek meer onder de indruk was van de sfeer, het decor, de subtiliteit, karakters enzovoort van de originele *Psycho*. De hypothese dat het jonge publiek de remake meer zou kunnen waarderen klopte enkel op het vlak van de vlotheid en ‘vloeiendheid’ waarmee de beelden elkaar opvolgen. De respondenten konden ook wel degelijk verscheidene wijzigingen terugvinden tussen de twee films. Vooral in de open vragen werd duidelijk dat het publiek Gus Van Sants versie te oppervlakkig, een *Psycho light* vond. Een respondente merkt dan ook summier op dat *Psycho* (1998) te luchtig is. Dan geven we Paul Simon in dit geval min of meer gelijk in zijn uitspraak:

“And everything looks worse in black and white”
(*Kodachrome* (1973), Paul Simon)

BIBLIOGRAFIE

BOEKEN EN BIJDRAGEN UIT READERS

Allen, R. (2006). Hitchcock's Color Designs. In Dalle Vacche, A. & Price, B. (2006). *Color: the Film Reader*, (131-144). Routledge, New York.

Ang, I. (1996). *Living room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*. Routledge, Londen.

Biltereyst, D. (1995). *Hollywood in het Avondland*. VUB Press, Brussel.

Brooker, W. & Jermyn, D. (2003). *The Audience Studies Reader*. Routledge, Londen.

Campbell, J. (2005). *Film and Cinema Spectatorship: Melodrama and Mimesis*. Polity press, Cambridge.

Casetti, F. (1998). *Inside the Gaze. The Fiction Film and Its Spectator*. Bloomington.

Eberwein, R. (1998). Remakes and Cultural Studies. In: Horton, A. & McDougal, S. Y. (1998). *Play It Again Sam, Retakes on Remakes*. (16-34). University of California Press, Londen.

Goldstein, P & Machor, J., L. (2001). *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*. Routledge, New York.

Harbord, J. (2002). *Film Cultures*. Sage, Londen.

Horton, A. & McDougal, S. Y. (1998). *Play It Again Sam, Retakes on Remakes*. University of California Press, Londen.

Huizingh, E. (2004). *Inleiding SPSS*. Academic Service, Den Haag.

Jancovich, M., Faire L. & Stubbings, S. (2003). *The Place of the Audience: Cultural Geographies of Film Consumption*. British Film Institute, Londen.

Kolker, R., P. (1998). Algebraic Figures: Recalculating the Hitchcock Formula. In: Horton, A. & McDougal, S. Y. (1998). *Play It Again Sam, Retakes on Remakes*. (34-52). University of California Press, Londen.

Livingstone, S., M. (1990). *Making Sense of Television : the Psychology of Audience Interpretation*. Pergamon press, Oxford.

Livingstone, S. (2007). Reception Studies. In Ritzer, G. (2007). *Blackwell Encyclopedia of Sociology (Volume VIII)*. (3816-3818). Blackwell Publishing Ltd, Malden.

Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. Routledge, Londen.

Miller, T. (2004). *Psycho's Bad Timing: the Sensual Obsessions of Film Theory*. In Miller, T & Stam, R. (2004). *A Companion to Film Theory*, (323-332). Routledge, Londen.

Müller, J. (2005). *Filme der 90er*. Taschen, Keulen.

Pribram, E., D. (1999). Spectatorship and Subjectivity. In Miller, T & Stam, R. (2004). *A Companion to Film Theory*, (146-164). Routledge, Londen.

Ruddock, A. (2001). *Understanding Audiences: Theory and Method*. Sage, Londen.

Stacey, J. (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. Routledge, New York.

Staiger, J. (1992). *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton University Press, Princeton.

Staiger, J. (2005). *Media Reception Studies*. New York University Press, New York.

Staiger, J. (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York University Press, New York.

Stokes, M. & Maltby, R. (2001). *Hollywood Spectatorship: Changing Perceptions of Cinema Audiences*. British Film Institute, Londen.

Verevis, C. (2006). *Film Remakes*. Edinburgh University Press, Edinburgh.

Webster, J., G., Phalen, P., F. & Lichty L., W. (2000). *Ratings Analysis : the Theory and Praticce of Audience Research*. Erlbaum, Mahwah.

Williams, L. (1995). Learning to Scream. In Jancovich, M. (2002). *Horror, The Film Reader*. (163-168). Routledge, New York.

WETENSCHAPPELIJKE EN VAKTIJDSCHRIFTEN

Allen, R., C. (1990). From Exhibition to Perception, Reflections on the Audience in Film History. *Screen*, 31 (4), 347-356.

Barker, M. (1998). Film Audience Research: Making a Virtue out of a Necessity. *Iris*, 26, 131-148.

Brand, J. (2007). *A Study into Cult Horror Films and their Remakes*. BA Thesis. University of Portsmouth. School of Creative Arts, Film and Media Studies.

Chaput, L. (1999). Psycho : Exercice de Style. *Séquences*, 200, 60-60.

De Cock, I. (1999). Psycho. *Film en Televisie*, 490, 18-19.

Fiske, J. (1992). Audiencing: A Cultural Studies Approach to Watching Television. *Poetics*, 21, 345-359.

Fuller-Seeley, K. (2001). Spectatorship in Popular Film and Television. *Journal of Popular Film & TV*, 29 (3), 98-99.

Godfrey, C. (1998). Psycho Analysis : Van Sant's Remake Slavish but Sluggish. *Variety*, 373 (4), 53-57.

- Lalanne, J-M. (1999) Psycho 98/ My own Private Psycho. *Cahiers du Cinéma*, 532, 45-49.
- Leitch, T. M. (2000). 101 ways to know Van Sants Psycho en Hitchcocks. *Literature/ Film Quaterly*, 28 (4), 269-273.
- Leitch, T. M. (2003). Hitchcock without Hitchcock. *Literature/ Film Quaterly*, 31 (4), 248-259.
- Lindlof, T. (1991). The Qualitative Study of Media Audiences. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 35 (1), 23-42.
- Meers, P. (2001). Is there an Audience in the House? New Research Perspectives on (European) Film Audiences. *Journal of Popular Film & Television*, 29 (3), 138-144.
- Neuendorf, K., A. (2001). Viewing Alone? Recent Considerations of Media Audience Studies. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45 (2), 345-354.
- Schroder, K. (2000). Making sense of audience discourses: towards a multidimensional model of mass media reception. *European Journal of Cultural Studies*, 3, 233-255.
- Pede, R. & Weemaes, G. (1979). To Remake or Not? *Film en Televisie*, 270, 11-11.
- Verevis, C. (1997). Re-viewing Remakes. *Film Criticism*, 21 (3), 1-19.
- Verevis, C. (2004). Remaking Film. *Film Studies*, 4, 87-113.
- Weissberg, J. (2006). Remake. *Variety*, 12, 79-79.
- Wood, H. (2007). The Mediated Conversational Floor: an Interactive Approach to Audience Reception Analysis. *Media, Culture & Society*, 29 (1), 75-103.

ARTIKELS UIT KRANTEN, MAGAZINES, WEEKBLADEN

- Anne Heche in de legendarische douchescène. (1999, 27 januari). *Het Laatste Nieuws*.
- Craps, C. (1999, 27 januari). "Psycho-remake is de absurditeit ten top". *Het Belang Van Limburg*, 5.
- Cultuur. (1999, 27 januari). *De Tijd/ De Financieel-Economische Tijd/ Tijd-cultuur*.
- De Conick, R. (1999, 28 januari). Veeleer replica dan remake. *Gazet van Antwerpen/ Mechelen*, 6.
- Duynslaeger, P. (1999, 27 januari). Schaamteloos. *Knack/ Weekend Knack*, 95.
- Duynslaeger, P. (1999, 20 januari). Onweer op komst. De nieuwe Psycho: eufimisme voor vervalsing. *Knack*, 50.
- Met Hitchcock onder de douche. (1999, 29 januari). *Het Nieuwsblad/ De Gentenaar*, 5.

ONGEPUBLICEEERDE WERKEN

- Biltreyest, D. (2008). *Film- en Televisiestudies*. Onuitgegeven werkbundel met collegenota's en slides, Universiteit Gent, Vakgroep communicatiewetenschappen.

Biltreyest, D. (2007). *Culturele Mediastudies*. Reader met collegenota's en slides, Universiteit Gent, Vakgroep communicatiewetenschappen.

Deneckere, G. (2009). *Historische Kritiek in Woord en Beeld van de Massamedia*. Onuitgegeven werkbundel met collegenota's en slides, Universiteit Gent, Vakgroep Nieuwste Geschiedenis.

De Bock, D. (2001). *Filmcanon, publiek en Cronenberg : een literatuurstudie en een kwalitatief publieksonderzoek over eXistenZ*. Ongepubliceerde scriptie. RUG. Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen (PS).

Meers, P. (2003). *De Europese film op zoek naar een publiek. Een multimethodisch publieksonderzoek naar de filmbeleving van jongeren in het kader van Europees-Amerikaanse verhoudingen in de mondiale 'filmed entertainment'-industrie*. Ongepubliceerd doctoraat. RUG. Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen (PS).

Stroobant, T. (2001). *Cinematografische remakes : een literatuuronderzoek en een vergelijkende analyse van Psycho (Alfred Hitchcock, 1960) en Psycho (Gus Van Sant, 1998)*. Ongepubliceerde scriptie. RUG. Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen (PS).

Van Riet, K. (2001). *Oude controversiële films en het hedendaagse publiek : een literatuurstudie en een kwalitatief publieksonderzoek*. Ongepubliceerde scriptie. RUG. Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen (PS).

INTERNETBRONNEN

Santas, C. (oktober 2002). *The Remake of Psycho (Gus Van Sant, 1998): Creativity or Cinematic Blasphemy?* Geconsulteerd op 4 maart 2008, op <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/10/psycho.html>

Psycho. (1998). Production. Geconsulteerd op 15 februari 2008, op <http://www.psychomovie.com/production/productionwhy.html>

Perman, C. (7 december 1998). Psycho (1998). Geconsulteerd op 21 april 2008, op <http://www.geocities.com/sunsetstrip/club/9542/psycho.html>

Wagner, K., A. (2009). Reception Theory: Reception Studies and Classical Film Theory. Geconsulteerd op 8 januari 2009, op <http://fachinformation-filmwissenschaft.de/stichwort/z/zuschauer/publikum.html>

Mass Media: Effects Research - Reception Analysis. (2009). Geconsulteerd op 21 januari 2009, op <http://www.cultsock.ndirect.co.uk/MUHome/cshtml/media/reanal.html>

ANDERE BRONNEN

Notities van een informatieavond over culturele studies, georganiseerd door de Katholieke Universiteit Leuven, genomen op 28 april 2009 in Leuven.

Hitchcock, A. (Producent & Regisseur). (1960). *Psycho* [Film].

Grazer, B. (Producent) & Van Sant, G. (Producent & Regisseur). (1998). *Psycho* [Film].

BIJLAGEN

BIJLAGE 1: REKRUTERING-MAILS

27 november 2008

Hallo!

16 februari - de maandag voor carnaval- kunnen jullie mij allen plezieren met Uw komst naar een tweevoudige *Psycho*-filmvoorstelling, de originele versie van Hitchcock en de remake van Gus van Sant. Ik doe namelijk een publieksonderzoek naar deze films voor mijn thesis.

In het filmplateau in Gent kunnen jullie mij dan grandioos komen helpen door gewoon de beide films te komen bekijken. Hoera.

Ik stuur zeker nog eens de juiste informatie van het uur (het zal 's avonds zijn, vanaf 18h al denk ik) maar bij deze al het essentiële.

Een Datum om Aan Te Kruisen In De Kersverse Agenda zou ik zeggen en zelfs doorzeggen!

Groet,
Hendrika

30 januari 2009

Hallo!

Bij deze Meer en Precieze Informatie voor het publieksonderzoek in het kader van mijn masterproef rond **Psycho**, dat doorgaat **maandag 16 februari**, dus binnen anderhalve week ongeveer.

Om **18h30** start de vertoning in het **Film-Plateau** (Paddenhoek 3, verbindingsteeg Voldersstraat-Kalandeberg in Gent). Na twee fragmenten zouden jullie dan enkele vragen moeten invullen en daarna wordt de rest van de oorspronkelijke film gespeeld. Het zal ongeveer tot 22h duren.

Ik zou aanraden om er echt te zijn voor 18h30, want het Strakke Schema zorgt ervoor dat we anders problemen krijgen om de rest van de film nog te tonen.

Het zou echt geweldig zijn moest je kunnen komen!
Bedankt alvast,

Hendrika

BIJLAGE 2: VRAGENLIJST

Beste,

Deze lijst bevat enkele filmanalytische vragen die peilen naar het verschil tussen de twee films die u zojuist gezien heeft. Er wordt verwezen naar Hitchcocks *Psycho* met 'Psycho 60' en naar Gus Van Sants *Psycho* met 'Psycho 98'.

Meestal moet u enkel een kruisje zetten, af en toe moet u zelf een antwoord invullen.

Aan het einde is ruimte gelaten voor algemene opmerkingen.

Bedankt alvast!

Hendrika Van Orshoven

A. DEMOGRAFISCHE VRAGEN

- | | |
|--|-------|
| 1. Wat is uw leeftijd? | |
| 2. Wat is uw geslacht? | |
| 3. Wat is uw laatste of meest belangrijke diploma? | |

B. FILMBELEIVING

- | | |
|--|-------|
| 1. Hoeveel keer per maand ga je naar de bioscoop? | |
| 2. Hoeveel keer per maand huur je een DVD? | |
| 3. Hoeveel keer per maand bekijk je gedownloade films? | |
| 4. Hoeveel keer per maand kijk je naar films op televisie? | |

- | |
|---|
| 5. Van welke genres hou je het meest? (onderstreep er maximum 3)
actiefilms – animatiefilms – avonturenfilms - komedies – misdaad-en gangsterfilms – drama –
historische films – horrorfilms – musicals – science fiction – oorlogfilms – westerns – biopics
– romantische komedies – detective – film noir – rampenfilms – fantasy – roadmovie –
thrillers – andere: |
|---|

- | | |
|-----------------------------------|-------|
| 6. Had je Psycho 60 reeds gezien? | |
| Zo ja: Hoeveel keer op televisie? | |
| Hoeveel keer in de bioscoop? | |
| Hoeveel keer gehoord? | |
| Hoeveel keer gedownload? | |

- | | |
|-----------------------------------|-------|
| 7. Had je Psycho 98 reeds gezien? | |
| Zo ja: Hoeveel keer op televisie? | |
| Hoeveel keer in de bioscoop? | |
| Hoeveel keer gehoord? | |
| Hoeveel keer gedownload? | |

- | | |
|---------------------------------|-------|
| 8. Welke film zag je het eerst? | |
|---------------------------------|-------|

C. MISE-EN-SCENE

1. Kruis de film aan die volgens jou het beste past bij de uitspraak		
	Psycho 60	Psycho 98
Het sfeervolste decor (bv. Bates-huis) zag ik in		
Er is het meest gepast gebruik gemaakt van kledij (en naaktheid) in		
Er is het meest nagedacht over kleuren of tinten in		
Er is het meest gebruik gemaakt van sterke belichting in		
De acteurs spelen het natuurlijkst in		

D. CINEMATOGRAFIE

1. Vond u het verschil in kleur en zwart-wit belangrijk?
Waarom?.....
2. Zag u verschillen in camerastandpunten (afstanden en hoeken)?
Welke?.....
3. Zag u in Psycho 98 technisch modernere cameratechnieken/-bewegingen?
Waar?.....

E. MONTAGE

1. Kruis de film aan die volgens jou het beste past bij de uitspraak		
	Psycho 60	Psycho 98
Het ritme lag te laag in		
Er zat meer vaart in		
Er zaten te lange scènes in		
Ik kon het vlotst volgen in		

F. THEMATISCHE ANALYSE

1. Zowel Hitchcock als Van Sant verwerken bepaalde thema's (terugkerende voorwerpen) in hun film. Zijn de onderstaande thema's u opgevallen?		
	Psycho 60	Psycho 98
Spiegels		
Vogels		
Ogen		
Ramen		
Gaten		

G. BELEVING

1. Kruis de film aan die volgens jou het beste past bij de uitspraak	1.	
	Psycho 60	Psycho 98
Ik leef het meeste mee met de personages in		
Ik vond de griezeligste versie		
Ik kon het verhaal beter volgen bij		
Ik vind het verhaal geloofwaardiger in		
De esthetisch beste film is		
Deze film wil ik nog eens zien		
De donkerste film is		
De film die ik het snelst aan iemand anders zou tonen is		
De film die het langst duurt is		
Als iemand me aanspreekt over <i>Psycho</i> denk ik aan		
De subtielste film is		
De meest creatieve film is		

H. NARRATIEF ONDERZOEK

H.1. Personages

1. Hoezeer vind je volgende beschrijvingen passen bij Marion Crane in beide films? (1=helemaal niet / 2= een beetje / 3= noch wel, noch niet / 4= behoorlijk / 5 = heel erg)		
	Psycho 60	Psycho 98
Achterdochtig		
Moedig		
Onschuldig		
Sympathiek		
Gevaarlijk		
Impulsief		
Angstig		
Assertief		
Zelfzeker		

2. Hoezeer vind je volgende beschrijvingen passen bij Norman Bates in beide films? (1=helemaal niet / 2= een beetje / 3= noch wel, noch niet / 4= behoorlijk / 5 = heel erg)		
	Psycho 60	Psycho 98
Impulsief		
Gevaarlijk		
Sympathiek		
Onschuldig		
Voyeuristisch		
Angstig		
Zelfzeker		
Intrigerend		

H.2. Tijd, ruimte en handelingen

1. Kruis de film aan die volgens jou het beste past bij de uitspraak over de douchesequentie .		
	Psycho 60	Psycho 98
De meest lugubere sequentie zag ik in		
De versie met de grootste spanningsopbouw zag ik in		
De meeste messteken werden gegeven in		
Het meeste bloed zag ik in		
De douchestof die zich het best leende voor de spanning zag ik in		

I. OPEN VRAGEN

1. Ik heb meer respect voor de maker van
Omdat

2a. Wat zou je je beste vriend vertellen over Psycho 60?

2b. Wat zou je je beste vriend vertellen over Psycho 98?

3a. Welk beeld blijft het meeste hangen van Psycho 60?

3b. Welk beeld blijft het meeste hangen van Psycho 98?

4. Wat zijn volgens jou de duidelijkste verschillen?

5. Heeft u nog algemene opmerkingen?

BIJLAGE 3: FILMBELEVING RESPONDENTEN

nr	van welke genres hou je het meest?	van welke genres hou je het meest?	van welke genres hou je het meest?	Dvd	Dwnld	TV	Bios coop
1	komedies	misdaad-en gangsterfilms	film noir	0	15	15	0,5
2	animatiefilms	Avonturenfilms	Drama	0	0	1	1
3	misdaad-en gangsterfilms	Horrorfilms	Thrillers	0,5	0	1	1
4	actiefilms	Animatiefilms	film noir	0,4	3	0,1	0,6
5	animatiefilms	historische films	romantische komedies	2	0	0	1
6	animatiefilms	Komedies	misdaad-en gangsterfilms	0	10	5	1
7	komedies	Thrillers	geen antwoord	0	2	4	1
8	animatiefilms	Komedies	Drama	3	2	1	4
9	animatiefilms	romantische komedies	Detective	5	7	2	6
10	animatiefilms	Drama	film noir	0	4	3	0,5
11	komedies	Horrorfilms	Thrillers	2,5	1	0	1,5
12	Drama	historische films	Detective	2	1	4	2
13	Drama	historische films	romantische komedies	0	0	5	0
14	animatiefilms	Drama	romantische komedies	1	3	6	0
15	Drama	historische films	romantische komedies	0,5	1	1	0,2
16	actiefilms	avonturenfilms	komedies	0,2	3	2	0,2
17	actiefilms	Komedies	misdaad-en gangsterfilms	0,5	6	4	0,2
18	Drama	historische films	geen antwoord	0	1	1	0
19	Drama	historische films	Roadmovie	0	2	4	0,2
20	Drama	historische films	Roadmovie	0	0	4,5	0
21	animatiefilms	avonturenfilms	historische films	9	2	8	2,5
22	animatiefilms	Drama	Detective	2	0	0	1
23	musicals	science fiction	romantische komedies	0	0	3	1
24	animatiefilms	Komedies	historische films	4	0	6	1
25	historische films	oorlogsfilms	Fantasy	2,5	5	4	2
26	misdaad-en gangsterfilms	Thrillers	geen antwoord	1	2	5	1
27	Drama	film noir	tragikomedie	5	2	5	0,5
28	animatiefilms	Komedies	Drama	1	3	3	1
29	komedies	misdaad-en gangsterfilms	Thrillers	1	2	1	2
30	oorlogsfilms	Detective	Fantasy	0,2	0	10	2
31	misdaad-en gangsterfilms	historische films	Thrillers	4	0	10	1
32	Drama	Actiefilms	film noir	10	15	14	3
33	oorlogsfilms	rampenfilms	Thrillers	9	0	16	3
34	misdaad-en gangsterfilms	film noir	Roadmovie	1	0	4	0
35	animatiefilms	Drama	Thrillers	0	2	1	0,3
36	animatiefilms	Drama	historische films	0	0	2	1
37	animatiefilms	romantische komedies	Detective	0	0	8	2
38	actiefilms	historische films	Oorlogsfilms	0	2	8	1
39	Drama	romantische komedies	geen antwoord	0	3	4	1
40	musicals	romantische	Avonturenfilms	1	0	2	1

nr	van welke genres hou je het meest?	van welke genres hou je het meest?	van welke genres hou je het meest?	Dvd	Dwnld	TV	Bios coop
		komedies					
41	actiefilms	animatiefilms	misdaad-en gangsterfilms	2	10	10	1
42	Drama	historische films	Musicals	3	0	7	1
43	komedies	misdaad-en gangsterfilms	Detective	2	1	5	1
44	komedies	Musicals	Biopics	0	3	3	0,5
45	actiefilms	historische films	romantische komedies	4	4	1	1
46	animatiefilms	Roadmovie	geen antwoord	4	0	8	1
47	komedies	Biopics	Roadmovie	3	2	4	3
48	komedies	Drama	Auteursfilm	0	17	2	3
49	horrorfilms	science fiction	Mysterie	10	0,5	2	3,5
50	actiefilms	Detective	geen antwoord	5	8	2	0
51	Drama	historische films	Detective	3	2	7	0
52	Drama	film noir	Roadmovie	2	1	2	3
53	komedies	misdaad-en gangsterfilms	film noir	2	5	2	4,5
54	actiefilms	Biopics	romantische komedies	5	0	5	2
55	misdaad-en gangsterfilms	Detective	Thrillers	2	0	4	4
56	animatiefilms	misdaad-en gangsterfilms	Thrillers	2	1	2	2
57	misdaad-en gangsterfilms	Horrorfilms	geen antwoord	0	17	1	1
58	actiefilms	animatiefilms	Komedies	0	7	2	1
59	Drama	film noir	geen antwoord	2	1	3	0,5
60	actiefilms	Komedies	film noir	1	12	2	0
61	Drama	historische films	romantische komedies	1	2	4	0
62	Drama	romantische komedies	Thrillers	2	2	5	2

BIJLAGE 4: KENNIS GETOONDE FILMS

nr	60 gezien	TV?	Bios?	DVD?	Dwnld?	98 gezien	TV?	Bios?	DVD?	Dwnld?	Eerst?
1	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
2	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
3	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
4	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
5	Ja	0	1	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
6	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
7	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
8	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
9	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
10	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
11	ja	0	1	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
12	ja	0	0	1	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
13	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
14	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
15	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
16	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
17	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
18	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
19	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
20	ja	1	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
21	nee	0	0	0	0	ja	1	0	0	0	psycho 98
22	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
23	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
24	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
25	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
26	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
27	ja	2	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
28	ja	1	0	0	0	ja	0	0	1	0	psycho 98
29	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
30	nee	0	0	0	0	ja	1	0	0	0	psycho 98
31	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
32	ja	1	0	0	0	ja	1	0	3	0	psycho 60
33	ja	1	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
34	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
35	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
36	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
37	ja	1	3	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
38	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
39	ja	0	1	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
40	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
41	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
42	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
43	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
44	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
45	ja	1	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
46	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60

nr	60 gezien	TV?	Bios?	DVD?	Dwnld?	98 gezien	TV?	Bios?	DVD?	Dwnld?	Eerst?
47	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
48	ja	1	3	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
49	ja	0	1	1	0	ja	0	0	1	0	psycho 60
50	ja	2	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
51	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
52	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
53	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
54	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
55	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
56	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
57	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
58	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
59	ja	1	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
60	ja	2	0	1	0	ja	1	0	0	0	psycho 60
61	nee	0	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60
62	ja	1	0	0	0	nee	0	0	0	0	psycho 60